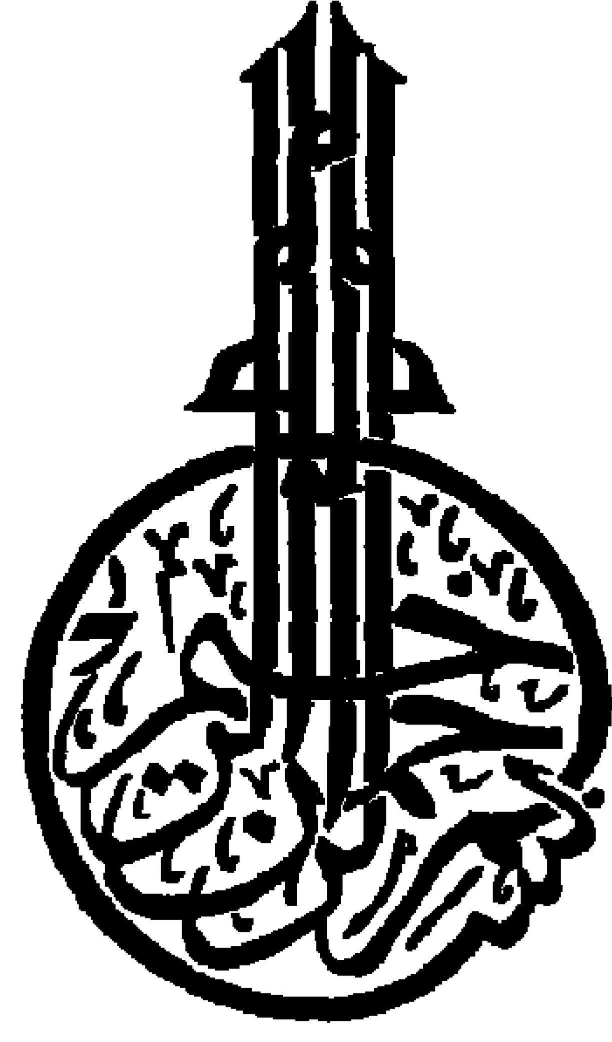
خطاب الرواية
عند أحلام مستغانمي



إعداد الدكتورة
حكيمة سبيعي
أستاذة محاضرة - جامعة بسكرة

ZAHRAN
زهران
للنشر
PUBLISHERS



خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي

خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي

إعداد الدكتورة

حكيمة سبيعي

أستاذة محاضرة

جامعة بسكرة

الطبعة الأولى

١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١٣/١٠/٣٧٨٨)

سبيعي ، حكيمة

خطاب الرواية عند احلام مستغانمي /حكيمة سبيعي- عمان : دار زهران للنشر والتوزيع، ٢٠١٣.

( ) ص.

ر.أ. : ٢٠١٣/١٠/٣٧٨٨

الواصفات:/القصص العربية//النقد الادبي/

- اعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.
- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن راي دائرة المكتبة الوطنية او اي جهة حكومية أخرى.

Isbn:978-9957-88-121-4

المتخصصون في الكتاب الجامعي الأكاديمي العربي والأجنبي

دار زهران للنشر والتوزيع

تلفاكس : ٥٣٣١٢٨٩ - ٦ - ٩٦٢+، ص.ب ١١٧٠ عمان ١١٩٤١ الأردن

E-mail : Zahran.publishers@gmail.com
www.zahranpublishers.net

الإهداء



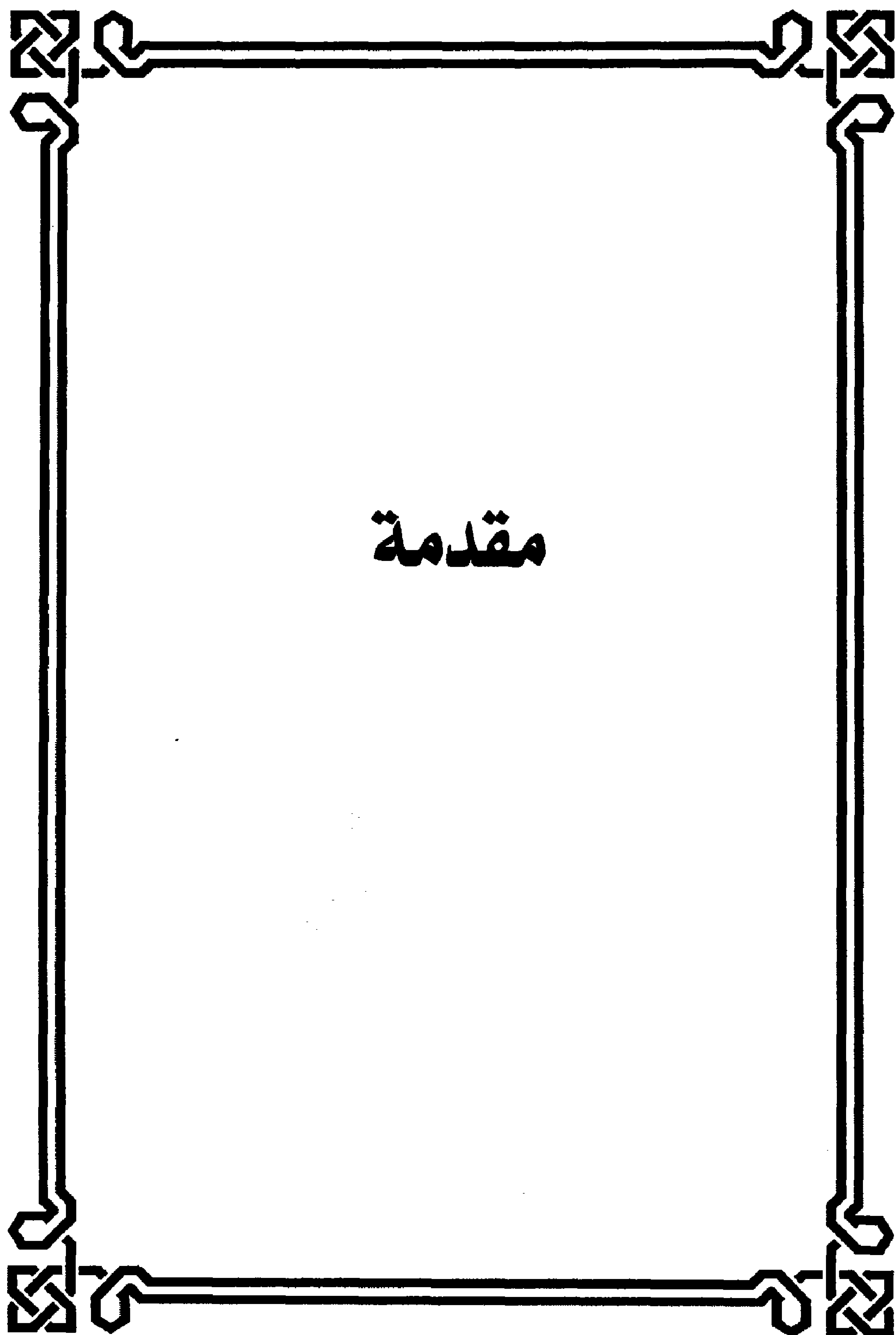
إلـــى ....من تحت قدمها تكمن الجنة، إلى أمي الحنون.

إلـــى............ من جعل مشواري العلمي ممكنا، إلى أبي الرحيم.

إلـــى................. من ساندني وآزرني في دربي، إلى زوجي.

إلـــى...... من لأجلهما سرت في الدرب، إلى العزيزتين منه وندى

إليهم جميعا أهدي جهدي المتواضع هذا راجيا من الله الإطالة بأعمارهم لأرى أعمالهم.



مقدمة

مقدمة

تعد الرواية من الفنون الأدبية التي شهدت قفزة نوعية في القرن العشرين، وذلك بتعبيرها عن الواقع، ففاضت ينابيع الأقلام في هذا اللون الأدبي، وتنافس فيه الروائيون، فكانت اللغة مقياس التفاضل بينهم، وبذلك اتسمت وارتقت وظهرت جمالياتها بالأسلوب الإبداعي الخلاق والمتميز من الناحية الجمالية.

ومما لا شك فيه أن الرواية العربية قد مرت بمراحل عدة لتشكيل خطابها المتميز، سواء على المستوى الفني أو المضموني، وهي بذلك لم تخرج عن دائرة تطور فن القصص العالمي، خاصة بعد تطور مناهج العلوم، والنقد الحداثي بأطروحاته الجديدة.

ولعل منطق التطور يفرض على الرواية الجزائرية السير في هذا المضمار ولهذا مرت بمراحل تتواكب مع نمو الوعي الثقافي؛ حيث كان حضورها قوياً في كل ما تعلق بالواقع الجزائري آنذاك، فما كان إلا أن التجأ إليها معظم الكتاب من أجل الإفصاح عن ذواتهم، ليس كذوات فردانية، إذ أن جنس الشعر هو الكفيل بتحقيق ذلك، بل كذوات متشظية، كل ذات منها تحمل في طياتها صراعا قويا بين أفكار ورؤى شتى، والسبب في ذلك يرجع إلى اعتبار السرد الصيغة الضرورية لفهم نماذج السلوك الإنساني، والسبيل الذي نعقل به الأشياء، وكانت أداته لتحقيق ذلك اللغة .

فاللغة في أي عمل أدبي مرآة شفافة تعكس ما تحمله النفس البشرية من صراعات اجتماعية، وفكرية، وإيديولوجية، إنها ليست بريئة، كما يذهب إلى ذلك رولان بارت، وإنها تحمل آثار الزمن الذي انبثقت فيه ومنه، وعليه اعتبرت الرواية الجنس الأدبي الأكثر قدرة على احتواء تجليات اللغة، إلا أن مشكلات وأساليب

السرد الروائي لم تلق في الماضي الاهتمام الذي ينبغي أن تلقاه إلا في الآونة الأخيرة حيث بدأ الاهتمام بأساليب السرد ومشكلاته يزداد شيئا فشيئا، من خلال عناصره التي ازدهرت في تعالق متناغم مع البحوث التي تحلل تعدد الأصوات، وعلاقتها بنوعية الضمائر، ولغة الخطاب الروائي في حالات العرض والسرد، وارتباطها بقضايا ومستويات الزمن القولي والتاريخي، وما ينجم عن تضافرها من إيقاعات متفاوتة وأساليب متعددة، كما درست أشكال الصيغ والكيفيات المختلفة لأنماط السرد وعمليات التركيب في وظائفها المختلفة.

ولعل هذا ما دفعنا إلى البحث في تشاكل هذه العناصر السردية في روايات أحلام مستغانمي، وصار الدافع لاختيارنا هذا الموضوع بدل الدافع، دافعان: الأول ذاتي والثاني موضوعي.

فأما الذاتي فيتمثل في إعجابنا بالروائية أحلام مستغانمي، ورغبتنا في الكشف عن أسرار اللغة الفنية عندها، وخاصة في رواياتها الثلاثة، إذ حققت الروائية عبر رواياتها نجومية عربية وعالمية؛ فحظيت بتشجيع كبير من عدة كتاب وشعراء عرب، أمثال نزار قباني، فكانت صاحبة السبق لأول عمل روائي نسائي باللغة العربية في الجزائر.

لقد ربطت الروائية أعمالها بأحداث الثورة وتاريخ الجزائر، مازجة إياها بالحب والأدب، وأشهرت قلمها للدفاع عنها،حتى عرفت بجدة تجربتها الروائية، وبقدرتها المذهلة على المزج بين التاريخ والفن، والواقع والخيال، وهذا ناجم عن ثقافتها الواسعة باللغتين الفرنسية والعربية؛ وتأثرها بالآداب العالمية، وخاصة أنها خريجة كلية الآداب في الجزائر ليسانس أدب عربي، وحاصلة سنة ١٩٨٢ على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة "السربون" في باريس بدرجة "ممتاز" تحت إشراف المستشرق الراحل

بيرك، وكانت من قبل قد تأثرت بمسيرة والدها النضالية، وبتعلقها بقسنطينة، أنتجت لنا أعملا أدبية رائعة، استثارت بها اهتمام النقاد والدارسين.

أما الدافع الموضوعي، فهو محاولتنا الاجتهاد لدراسة عناصر تشكيل اللغة السردية والخطاب الروائي وفق المناهج الحديثة، ولعل هذا ما جعل البحث يندرج تحت عنوان: خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، ويدور ضمن إشكالية رئيسة متمثلة فيما يلي:

ما دور اللغة في تشكيل البناء السردي؟ وما هي العناصر المكونة للخطاب الروائي؟ وهل استطاعت أحلام مستغانمي توظيف هذه العناصر (الزمان والصيغة ولغة السرد العادية والشعرية) في خطابها الروائي كما ينبغي باعتبارها محركة فاعلة في الروايات لتحقيق الانسجام مع باقي العناصر؟

فكان هدف الدراسة الأول، تحديد بنيات الخطاب الروائي وتحليل عناصره؛ واستوجب ذلك دراسة تحليلية؛ استندنا فيها إلى بعض المناهج التي تفرض نفسها نظرا لطبيعة الدراسة، وكان أهمها المنهج البنائي، والذي سماه بعض النقاد بالمنهج الداخلي، ذلك لأنه يعنى بالأدب في حد ذاته، وهو منهج مقابل للمنهج الخارجي الذي يهتم بما يتعلق بشكل العمل الأدبي، واستعنا بالمنهج النفسي، والتاريخي واللغوي، والإحصائي في مواضع متفرقة، وذلك لتوضيح بعض الجوانب وتعزيز بعض نتائج الدراسة، وقد تم تقسيم البحث حسب ما تقتضيه الدراسة إلى:

مقدمة شملت الإحاطة بالموضوع وذكر أسباب اختياره، والمنهج المتّبع والأهداف المنشودة منه، ثم المراجع المعتمدة، وأهم المشاكل التي تعرض لها البحث.

ومدخل ضبطنا فيه أهم المفاهيم، ابتداء بمفهوم الرواية لغة واصطلاحا، ثم انزاحنا إلى نشأة وتطور الرواية العربية والجزائرية، لنتحدث بعدها عن مفهوم الخطاب، والخطاب الروائي ومكوناته.

وجاء الفصل الأول موسوم بـ: الزمن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي اندرجت تحته أربع عناصر كان أولها مفهوم الزمن الروائي، وأهميته، وأنواعه وأهم تقنياته المتبعة في السرد المعاصر، ثم تطرقنا إلى الكشف عن البنية الداخلية المكونة للزمن الروائي، ثم البنية الخارجية للزمن الروائي، وكشفنا بعدها عن البناء الفني للزمن من خلال ثلاثية أحلام مستغانمي.

وجاء الفصل الثاني موسوم بـ: الصيغ السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي، وتم فيه تحديد مفهومها، وأنواعها، وتعددها، ثم قمنا بالكشف عن خصوصية اشتغالها وبروزها في الثلاثية، وتناولنا في الفصل الثالث و الموسوم بـ: الرؤية السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي، مفهوم الرؤية السردية لغة واصطلاحا، ثم كشفنا عن أنواعها عند مختلف النقاد الغربيين، وصولا إلى استخرجاها من الأعمال محل الدراسة، ثم تناولنا تشكيل جماليات لغة السرد في ذاكرة الجسد بحكم أنها أولى أعمال الكاتبة الروائية وأرقاها لغة، بعدها تطرقنا للغة السرد العادية منها والشعرية متبعين في ذلك آراء جيرار جنيت وتنظيراته وتودوروف، ثم جاءت الخاتمة بملخص موجز جمعنا فيها أهم الاستنتاجات المتوصل إليها.

واعتمدنا للوصول إلى غايتنا عدة مصادر ومراجع كلها تصب في قالب الموضوع، نذكر منها: كتاب "خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة" رفقة محمد دودين، وكتاب "اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية" لناصر يعقوب "والرواية المغاربية" لإبراهيم عباس، "وفي نظرية الرواية" لعبد الملك مرتاض، "وبنية النص الروائي" لإبراهيم خليل،

و"نظرية الرواية والرواية العربية" لفيصل دراج، و"الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي" لعمرو عيلان، و"بنية النص السردي" لحميد لحمداني، و"تحليل الخطاب الروائي" لسعيد يقطين" وخطاب الحكاية" لجيرار جنيت.

وبما أنه كان لزاما علينا مواجهة الصعوبات، فكان من بين المعوقات التي واجهتنا، إشكالية المصطلح، وهو معوق شائع لامناص منه، وكما واجهتنا إشكالية اختلاف وتنوع المشاريع التي تفرض نفسها على الدارس، مما يستوجب منح أذنيه للاستماع والإنصات إلى دبيب حركتها، إلا أن هذه الدراسات كلها تدخل ضمن مضمار التنظير، وهذه مشكلة أخرى؛ حيث تندر المراجع التي تحتوي على الدراسات التطبيقية في هذا المجال.

وقد واجهتنا في منهجية الدراسة صعوبة تقسيم أجزاء البحث إلى أجزاء شبه متساوية؛ وهذا لأن الدراسة توغلت في جزء على حساب الآخر، رغم محاولاتنا لضبطها إلى أجزاء متساوية، لكن يرجع هذا الاختلاف لأهمية جزء عن الآخر أو نقص في المادة، أو لضيق الوقت الذي يداهمنا، ولا نقول أن هذه العناصر لم تتوفر في الروايات لأنها روايات غنية، ويتطلب للإحاطة بكل عناصرها السردية أكثر من دراسة، ولهذا كانت إطلالتنا سريعة على بعض العناصر، فلم نتوغل في سبر أغوارها.

وعلى الرغم مما بذلنا من جهد في إعداد هذا البحث وإخراجه إلى الوجود إلا أننا لا ندعي كماله، أو خلوه من العيوب، لكن نرجو أن يضيف جديدا للدراسات التطبيقية في هذا المجال وذلك أقصى ما نأمله.

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذ المشرف الدكتور جاب الله احمد الذي كان خير مرشد لهذا العمل فلم يبخل علينا بنصائحه القيمة و تصويباته الدقيقة فله منا عظيم الامتنان وجزيل الشكر.

ونسأل الله تعالى التوفيق والسداد وحسبنا النية الخالصة والجهد الكبير وبالله المستعان.

الفصل الأول
الزمن الروائي في روايات أحلام مستغانمي

١. مفهوم الزمن.

٢. البنية الداخلية للزمن الروائي.

٣. عناصر الزمن عند جيرار جينيت

٤. البنية الخارجية للزمن الروائي.

٥. البناء الفني للزمن الروائي في روايات أحلام مستغانمي.

١ـ مفهوم الزمن.

يعد الزمن من المقولات الأساسية التي شغلت الفلاسفة منذ القدم وجلبت انتباههم لكون الزمن من الأبعاد الغامضة المستعصية على القياس، وهذا لصلته بمفاهيم تجريدية تبحث في الوجود والعدم والكينونة والأزلية، وارتباطه بكل مظاهر البحث الوجودي الطبيعي والإنساني، [1]كما أنه يمثل لغزا من الألغاز الكبرى التي يواجهها البشر في حياتهم، فهو ظاهرة طبيعية لا يستطيع البشر الإفلات منها، ولكنهم في نفس الوقت لا يقدرون على اقتناصها أو إدراكها من خلال الحواس، لا نستطيع أن نراه بأعيننا أو نسمعه بأذاننا وليس له ملمس ولا رائحة، فنحن نعيش في الحاضر ولكننا أيضا نعيش بالماضي والمستقبل ولكن أين الماضي وأين المستقبل؟ وما هو

١- ينظر، أمال منصور، بنية الخطاب الروائي في آداب محمد جبريل جدل الواقع والذات النظر الأسفل نموذجاً، مجلة أصوات معاصرة، دار الإسلام للطباعة والنشر، د.ط، مصر، ٢٠٠٦، ص ٢٧.

الحاضر؟ هل هو هذه اللحظة التي سرعان ما تختفي وتحل محلها لحظة تالية وهكذا إلى مالا نهاية.(١)

لكل كاتب طريقته وأسلوبه في استعمال الزمن والألسنة فسر الزمن أنه لا يمكن تحديده وإثباته إلا باللغة، ويعني بالزمن زمن السرد والأحداث والزمن هو الخط الذي تسير عليه أحداث كل رواية ويظل دائما خادما للمكان نظرا للعلاقة الموجودة بينهما.

وإذا كانت الأبحاث الروائية السابقة قد أهملت البحث عن الزمن، فإن الدراسات الحديثة قد عالجت هذا الموضوع باستفاضة، لما له من أهمية في السرد الروائي ذلك أن الزمن في الرواية الحديثة هو الشخصية الرئيسة، وإذا كانت الشخصيات الروائية في هذه الروايات تنمو وتكبر، وتتحرك وتضطرب، ثم تشيخ وتهرم، لتولد شخصيات جديدة، فيموت الفرد ليستمرّ النوع الإنساني، فإن الزمن لا يشيخ ولا يهرم، بل يستمر مع كل الأجيال والأحقاب.

فالزمن هذا الشبح الوهمي المخوف يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما نكون؛ وتحت أي شكل وعبر أي حال نلبسه – فالزمن كأنه وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا ثم قهره رويدا بالابتلاء آخرا، فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلا ونهارا وصبا وشيخوخة دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات أو يسهو عنا ثانية من الثواني، إن الزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته، ويتولج في تفاصيلها فلا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه فتيل، كما نراه موكلا بالوجود نفسه أي بهذا الكون يغير من وجهه ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل،

١- سيزا قاسم، القارئ والنص والعلامة والدلالة، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢، ص ٦٨.

وغدا نهار، وهو في فصل الشتاء، وفي ذلك صيف، وفي كل الحالات لا نرى الزمن بالعين المجردة ولا بعين المجهر أيضا؛ ولكننا نحس آثاره تتجلى فينا، ويتجسد الزمن في الكائنات المحيطة بنا،[1] وتعود صعوبة البحث في مقولة الزمن إلى سعة مجاله.

ولعل هذه الخصوصية هي التي جعلت القديس (أوغسطين st Augustin) يصرح في كتابه الاعترافات (les confessions) قائلا: "ما هو الزمن؟ إذا لم أسأل فإنني أعرف أما إذا سألني أحدهم وأوردت الإجابة فإني لا أعرف"[2] ولعل هذه العبارة تبين لنا زئبقية مفهوم الزمن الذي يصعب علينا تخيله أو الإمساك به حيث يرى "أوغسطين" أنه لا يمكن حجز الزمن ماض وحاضر ومستقبل إنما هذه صفات للزمن أتت بها اللغة للتقليل من الغموض الذي يطرحه الزمن وإذا كانت التأملات الفلسفية بشأن حقيقة الزمن قد ظهرت في فترة متعددة لتستكمل مسارها عبر التساؤلات اللاحقة التي طرحها "كانت" و"هورسل"، و"هيدجر" وكان من نتائجها ظهور طروحات فلسفية مثالية ووجودية وغيرها، إلا أن الزمن المقصود والمستهدف للدراسة هو الزمن الأدبي أو الزمن الروائي، لكن لا يعنى ذلك أن الدراسة سوف تقتصر عليه فقط، لأنه يتماشى مع المفهوم الفلسفي والنفسي للزمن، لأن الزمن الروائي يضبط أنواع الزمان جميعها وفقا لمنظومته ومنطقه الداخلي، والزمن في الرواية أساس لا تستقيم الأحداث والتحولات من دون توظيفه في اللغة العربية ولا فرق بين الزمن والزمان، إذ ربما جاءت الألف الممدودة في وسطها للتدليل على الطول والامتداد المحير، ومما يدل على حيرة العرب في مفهوم الزمن أنه اتخذ مسميات كثيرة كالأزل الذي يعيد الأشياء إلى الماضي اللامتناهي، والأبد الذي يشير إلى المستقبل

١- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ١٩٩.

٢- المرجع نفسه، ص ١٩٩.

اللامتناهي، والأمد الذي يعني الغاية أو الأجل، ثم الوقت، والمدى...الخ" ففي المعاجم العربية نجد مفهوم الزمن متعدد من معجم لآخر لكنها تصب في معنى واحد وهو العصر والوقت، فنجد معنى الزمان.

في لسان العرب زمن الزَّمَنُ والزَّمانُ اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم الزَّمَنُ والزَّمانُ العَصْرُ والجمع أَزْمُن وأَزْمان وأَزْمِنة وزَمَنٌ زامِنٌ شديد أَزْمَن الشيءُ طال عليه الزَّمان والاسم من ذلك الزَّمَنُ والزُّمْنَة؛ عن ابن الأعرابي، أَزْمَنَ بالمكان أقام به زَماناً وعامله مُزامنة وزَماناً من الزَّمَن؛ الأخيرة عن اللحياني.[1]

وفي مختار الصحاح: زمن ز م ن: الزَّمَنُ والزَّمَانُ اسم لقليل الوقت وكثيره وجمعه أزْمَانٌ وأزْمِنَةٌ وأزْمُنٌ وعامله مُزَامَنَةً من الزمن كما يقال مشاهرة من الشهر والزَّمانَةُ آفة في الحيوانات ورجل زَمِنٌ أي مبتلى بين الزمانة وقد زَمِنَ من باب سلِم.[2]

وفي معجم العين للخليل: زمن: الزَّمَنُ: من الزَّمان. والزَّمِنُ: ذو الزَّمانة، والفِعْل: زَمِنَ يَزْمَنُ زَمَناً وزَمانةً، والجميع: الزَّمْنَى في الذكر والأنثى، وأَزْمَن الشَّيءُ: طال عليه الزَّمان.[3]

ولأن حديث الزمن يطول كثيرا، فسنكتفي بإلقاء الضوء على تجليات الزمن في الرواية بحيث يعد الزمن في الرواية أساسا لا تستقيم الأحداث والتحولات من دون توظيفه بمنهجية عقلية فيلجأ الروائي إليها بوعي أو بلا وعي، لكنها تظل لازمة وملازمة لكل عبارة يكتبها ولكل حدث يتواصل مع ما قبله ويمهد لما بعده حتى انه

١- أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، مرجع سابق، مادة (زمن).

٢- محمد بن بكر الرازي، مختار الصحاح، المرجع السابق، مادة (زمن).

٣- أبي عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح. مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، دار ومكتبة الهلال، ج ٧، د ط، د.س، مادة (زمن)

بات بوسعنا أن نقول من دون تردد أنه من لا يعرف الزمن لا يعرف كيف تكتب الرواية، لأن فقدان الأحداث للضوابط الزمنية يفضي إلى تهتك الحكاية وإلى انفلات الأحداث ووقوعها في الفوضى وفقدان الكاتب لزمام السيطرة على مجريات روايته".

فالزمن الروائي هو الذي يضبط كل أنواع الزمان في الرواية وفقا لمنظومته ولمنطقه الداخلي لذا فإن أي خلل في الأزمان الأخرى ينعكس سلبا على الزمن الروائي ويؤدي إلى اختلاله، ومسألة الزمن الروائي لا تخص الكاتب وحده، إنما تمتد لتشمل الأحداث والمواقف والتغيرات وسلوك الشخصيات وانعكاسات الأزمان الأخرى عليها[1].

ثمة حزمة من الأزمان تتواشج في العمل الروائي وتؤدي وظائفها بدقة وهي أزمنة داخلية وأخرى خارجية لهذا جاء تقسيم الزمن الروائي حسبهما ليساهم في تسهيل تحديده.

ويعتبر الزمن من أهم المفاهيم النقدية في الدراسات السردية، وهو أحد المكونات الحكائية الأكثر أهمية التي تشكل بنية النص، فأهمية هذا العنصر تأتي من كونه يمثل الروح المتفتقة للرواية وقلبها النابض فبدونه تفقد الأحداث حركيتها فما المقصود به إذا عند بعض النقاد؟ عرفته "سيزا قاسم" بأنه العنصر الذي يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزئيه، فو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية.

١- ناجي يحاضر عن (الرواية والزمن) في المكتبة الوطنية، العرب،www.elmaqah.net/، اليوم19-Apr-2010، تصميم: مركز رؤى للإنتاج الثقافي والإعلامي،١٩/ ٠٣/ ٢٠١١ الساعة ١١:٣٠ صباحا.

- أما براترند راسل (Russull Bertran) الذي يرى أن الزمن معقد وغامض وغير موجود، يتجلى ذلك في تساؤلات التي يطرحها (هل الماضي موجود؟) كلا هل المستقبل موجود؟ كلا إذن الحاضر وحده هو الموجود، نعم لكنه ضمن الحاضر لا يوجد فوات زمني، تماما إذن فالزمن غير موجود، ومن هنا يتضح لنا أنه أنكر نكرانا تاما وجود الزمن وبما أن هناك جدل بين الكثير من الفلاسفة في تحديد الزمن وتعريفه فهناك من أقر بوجوده وهناك من أنكره.

في حين يعرف "بول ريكو" (Paul Rico[1]) الزمن بقوله "أنه الحجة الارتيابية المعروفة جدا فالزمان غير موجود لأن المستقبل يحن ولأن الماضي قد فات ولأن الحاضر لا بد من ماض."[2]

ومن كل التعاريف السابقة نجد أن الزمن هو ذلك الكل المركب من ماضي وحاضر ومستقبل، فهو ينتظم لبنية ثلاثية وهي الماضي والحاضر والمستقبل، كون الحياة سلسلة متصلة من الأمس واليوم والغد.[3]

١- بول ريكور، فيلسوف فرنسي وعالم لسانيات معاصر ولد سنة ١٩١٣ وتوفي سنة ٢٠٠٥، من ممثلي التيار التأويلي، اشتغل في حقل الاهتمام التأويلي ومن ثم بالاهتمام بالبنيوية، وهو امتداد لفريديناند دي سوسير، يعتبر ريكور رائد سؤال السرد، أشهر كتبه نظرية التأويل - التاريخ والحقيقة -الزمن والحكي -الخطاب وفائض المعنى.

http://ar.wikipedia.org/wiki/

٢- نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ضوء منهج السيمياء، دراسة تطبيقية لقصة الطوفان في جلجامش، دار الريحانة للكتاب، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ٧١.

٣- سيزا قاسم، القارئ والنص والعلامة والدلالة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢، ص ٨٦.

ومع أن دراسة عنصر الزمن في الأدب قد بدأت في العشرينات من القرن العشرين، مع الشكليين الروس، فإنها لم تؤخذ بعين الاعتبار إلا في الستينيات من القرن العشرين مع المنهج البنيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من أهمها: دراسة رولان بارت للسرد الروائي في تحليله البنيوي للسرد عام ١٩٦٦ التي استلهم فيها منهج بروب الذي دعا فيه إلى تجذير الحكاية في الزمن، وربط بارت بين العنصر الزمني والعنصر السببي، وأكد أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام، وأن الزمن السردي هو زمن دلالي، وظيفي، بينما الزمن الحقيقي هو زمن مرجعي واقعي.

كما ميّز تودوروف في مقولات السرد عام ١٩٦٦ بين زمن القصة وزمن الخطاب، ورأى أن زمن القصة متعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خطّي كما ميّز بين زمن الكتابة وزمن القراءة: فزمن الكتابة يصبح عنصراً أدبياً بمجرد دخوله القصة، أو حين يتحدث الراوي.

أما زمن القراءة فليس كذلك إلا حين يكون الكاتب قاصاً، وإذا لم يحظ زمن القراءة بالاهتمام فلأنه يفترض تماهي الراوي بالمتلقي، مع أن القراءة هي التي تعيد ترتيب زمن القصة غير المرتب بعملية تدعى زمن النصّ الذي يحتوي على زمن الروائي وزمن المتلقي معاً.

ولقد رأى تودوروف أن أول مشكل يصادف الباحث في دراسة الزمن هو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النصّ الواحد،[1] فهناك في الرواية نوعان من الأزمنة: أزمنة داخلية، وأزمنة خارجية، وكل منها يشمل أنواعاً من الأزمنة:

١-١- الأزمنة الخارجية وهي: زمن السرد وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب وهو الظروف التي كتب فيها الروائي عمله، وزمن القارئ وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النصّ وترتّب أحداثه وأشخاصه وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان...

١-٢- الأزمنة الداخلية: وتتمثل في: زمن النصّ وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالَم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.[2]

أو كما يقسمها "رولان بور ناف":

١. زمن المغامرة: الزمان الذي وقعت فيه أحداث القصة.

٢. زمن الكتابة: وهو الزمن الذي كتبت فيه القصة (مدة كتابتها).

٣. زمن القراءة: ويشير إلى الزمن الذي تكون فيه الرواية، وقد تمت وأصبحت موضوعا للقراءة (مدة القراءة).[3]

١- تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويداني، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، العراق، ١٩٨٦، ص ٢٨، ٢٩.

٢- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: اسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، د.ط، القاهرة، مصر، ١٩٧٢، ص ٢٢، ٢٣.

٣- إبراهيم عباس، مرجع سابق، ص ٢٨٥.

ومن أبرز الدراسات التي تناولت موضوع الزمن، وكان لها تأثير كبير في الدراسات اللاحقة بها دراسة "تودوروف" فقد كانت انطلاقته - أخذ المشعل من الشكلانين الروس- مما يعرف ب(المتن الحكائي والمبنى الحكائي) مؤكدا أن إشكالية تقديم الزمن تعود إلى عدم التمييز بين زمانية القصة، وهو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيبا متتاليا، يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر تعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم.

تنوعت إذا سبل الدارسين والباحثين ونقاد الأدب في تقعيد السرد، والبحث في أصوله وضوابطه، منهم من اتبع الطريقة البنيوية القائمة على اعتبار السرد بنية متكاملة، يجب النظر فيها، وفي الأجزاء البانئية للنص السردي.

ومن هؤلاء الذين يشار إليهم بالبنان، "جيرار جينيت" Genette الذي صنف في ذلك كتابا كان له أثره الجلي في بسط قواعد السرد، وترسيخ نظرية الحكاية فهو في رأي بعضهم، كتاب لا يقدر بثمن لاحتوائه على نظرية منظمة في الحكاية وهذه النظرية تقوم على معرفة مكوناتها، وتقنياتها الأساسية، وتسمياتها، وتوضحها.(١)

ولم يتمكن قط من تمحيص إتباعها وهو كتاب يتبين فيه القارئ ما لدى جنيت من دقة في الملاحظة.(٢)

ويحدد جنيت غايته من تأليف كتاب خطاب الحكاية، حيث يقترح بإتباع منهج في تحليل السرد يكون لائقا بعموم الأنواع السردية المطولة لا بنوع منها، لذا اتسم بحثه

١- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص ٥٣.

٢- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص ٢٣.

بتخصيص ما هو عام وتعميم ما هو خاص، وفي هذا يقول: "أعترف بأنني أبحث عن الخاص فأجد الكوني، إذ أريد جعل النظرية في خدمة النقد وجعل النقد في خدمة النظرية،[1] كما فرق بين القصة والحكاية وهو الأساس الذي بنى عليه نظريته.

فالحكاية لديه هي الخطاب الملفوظ أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث، أو سلسلة من الأحداث، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، وهي، أي الأحداث، تتمثل بمختلف علاقتها مع التسلسل، والتعارض، والتكرار، لموضوع الخطاب، وملفوظه في آن واحد.[2]

ويطلق جنيت على مضمون السرد اسم قصة، والحكاية على الدال، أو المنطوق، أو الخطاب، أو النص السردي نفسه، ويطلق اسم السرد على الفعل السردي المنتج، ويتوسع على مجموع الوضع الحقيقي، أو التخيلي، الذي يحدث فيه ذلك الفعل وعليه فالقصة والسرد، لا يوجدان إلا بواسطة الحكاية و العكس صحيح فالحكاية لا يمكن أن تكون حكاية إلا إذا كانت تروي قصة، وإلا لما كانت سردية مثلما هو الحال في مجموعة وثائق حفرية فهي تتصف بالسردية من حيث علاقتها بالقصة، وتتصف بأنها خطاب من حيث علاقتها بالسرد.[3]

وبما أن الزمن قد استأثر بعناية (فوستر Foster) في كتابة الذي شدّد فيه وألح على ضرورة التسلل الزمني، بما يضمن للنص الحكائي طابع التشويق، مثلما هو الحال

١- ينظر، المرجع نفسه، ص ٣٥.

٢- المرجع السابق، ص ٣٧.

٣- المرجع نفسه، ص ٤٠.

في بعض روايات والترسكوت[1]، ولا سيما هاوي التحف، فإنّ جيرار جنيت ـــ في كلامه عن زمن الحكاية ينطلق من فكرة ألمانية المنشأ مؤداها أن الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر، أي جعل الزمن المروي مبطنا في الزمن المحكي بدمج الزمن الدال في الزمن المدلول.[2]

وتوضيحا لطبيعة الزمن في الرواية يقف البحث بنا إزاء مسائل شائكة كالترتيب الزمني والمفارقة الزمنية، والإستراجاعات والتواقت، والتواتر، والتردد أو التكرار فضلا عن المدى والسعة، والاستباق...الخ،[3] ومن خلال روايات أحلام، محل الدراسة، سوف نقوم باستجلاء آراءه في هذا السياق بما نستطيع ذكره من الأمثلة والشواهد التوضيحية في الجانب التطبيقي من هذا البحث.

٢ـ البنية الداخلية للزمن الروائي.

إن الرواية هي صياغة لتجربة الفرد الذي لا يكون صيغة للجمع والتي تُدْني بالمؤلف المعلن والمؤلف المضمر إلى حال أشبه بالاتحاد، مناوشة أسطورة الفرد الذي يحيل ما يستعيده من لحظات حياته، أو يعيد بناءها في القص إلى تجربة، هي معرفة تتجلى بواسطة مزايا الوعي واللاوعي، حاملة لخصائصها الدالة على تزامن محتويات الوعي، مثول الماضي في الحاضر، وتواشج انسياب فترات الزمن المختلفة، وتدفق

١- كان السير والترسكوت (١٥ أوت ١٧٧١-٢١ سبتمبر ١٨٢٢) أكثر الكتاب شعبية في زمانه وكان الجمهور يتهافت بحماس على رواياته بمجرد خروجها من المطبعة، ولم تقتصر شهرة سكوت على بلد واحد بل تعدتها إلى أوروبا كلها، بفضل والترسكوت دخلت الرواية التاريخية في الأدب. وينظر: http://ar.wikipedia.org/wiki/

٢- جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص ٤٥.

٣- ينظر، إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص ٥٥.

التجربة الداخلية إلى حد قد لا تكون معه ذات الشكل المتعارف عليه ويمكن حصر الأزمنة الداخلية في: زمن النصّ وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالَم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.

إن زمن روايات أحلام مستغانمي يضرب بجذوره في الماضي، ويعود بنا إلى حيث تتولد لحظة المفارقة الجذرية بين حلم الرغبة وجهامة الواقع الذي يجهض الرغبة،[1] والزمن الداخلي للنص كان فعالا في تنويع الأحداث، وتوجيهاتها، وغنيا في ترصيع جبهة المعمار الفني الروائي، نتيجة لارتكازه على أسس الصرح الإبداعي: أهمها غِنَى التجربة المعيشة وتنوعها بالأحداث الصارخة، والملتصقة بالوجدان والذاكرة مهما طالت الأيام وتمططت السنين.[2]

وان ثلاثية أحلام مستغانمي وسيلة لرصد نبضات القلب الجزائري، ومخبرا تحلل فيه سلوكاتنا وتصرفاتنا تُجاه الزمن، حيث لا نكاد نجد نصا واحدا فيها يخلو من توظيف الزمن توظيفا فنيا، وتقنيا يخدم النص والوعي معا، على الرغم مما قد يُتهم به هذا التوظيف من سيطرة النظرة الأحادية الناتجة عن الإحساس بالغربة وعدم الثقة في النفس وفي المستقبل، تحت طائلة الهجمة الشرسة، التي تتعرض لها الذات الجزائرية من طرف المستعمر والمغرضين، ويمكن تقسيم الزمن الداخلي إلى ثلاثة أقسام هي زمن السرد، وزمن الكتابة، وزمن القراءة :

٢ـ١ـ زمن السرد:

١- جابر عصفور، زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، ص ٤٦، ٤٩.

٢- بشير بوجويرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص ٢٠٦.

ويعني الكيفية التي تظهر بها العلاقة بين زمن القصة زمن الخطاب، يعود التمييز بين مختلف الأزمنة السردية، إلى مبدأ التفريق بين "زمانية القصة" وبين "زمانية الخطاب"، وقد وضحنا هذا الفرق من قبل، ويوضح تودوروف هذا الفرق في كون "زمن الخطاب" زمن خطي، أما زمن القصة فهو زمن "متعدد الأبعاد" أي أن زمن القصة لا يمكن وصفه ضمن نسق تخطيطي، لأن الأحداث تقع غالبا في وقت واحد، أو في أزمنة متداخلة مما يعطيها طابعا واقعيا، يرتبط بالحياة في مجراها الطبيعي.(1)

أما زمن الخطاب يجب أن يخضع إلى زمن تخطيطي ليتحكم فيه السارد، بحيث يخضع إلى وقائع القصة إلى شروط الحكي، ومن ثم يرتب الأحداث ويجعلها متتالية حتى وان وقعت في فترة زمانية واحدة، وهذا بطبيعة الحال شرط من شروط الخطاب.

إن هذا التخطيط الزمني في حكي الوقائع هو الذي يحول القصة إلى خطاب أي أنه يدخل المتلقي ضمن عملية الحكي، لأنه -وهذه بداهة- لا يستطيع أن يدرك القصة إلا من خلال الخطاب، بمعنى أن التفاعل بين الخطاب الأدبي والقارئ يحدث من خلال مكونات هذا الخطاب، سواء أكانت مكونات زمنية أم مكونات أخرى، وهذا ما يسميه تودوروف "التحريف الزمني" الذي يهدف إلى غايات جمالية.

ويوضح تودوروف مقولة "التحريف الزمني" ضمن عملية ترتيب الأحداث والوقائع بحيث يخضع هذا الترتيب إلى شروط إنتاج المعنى والدلالة، فترتيب العناصر السردية يخضع إلى شرط الإخبار الدالي الذي يرمي إليه السارد، أي الانطباع الذي يحدثه الحدث القصصي لدى القارئ، ويشبه هذا النظام بالنظام المتبع في تركيب

١- سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، المركز الثقافي العربي، ط ٤، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥، ص ٩٤.

الأصوات في اللحن الموسيقى أو نظام الكلمات في الصياغة الشعرية فترتيب الأحداث -كما يقول-وترتيب الجمل- وتأليف التمثلات والصور وتسلسل الأحداث، والأفعال وردود المتحاورين يخضع هذا كله إلى النظام نفسه الذي يخضع له تركيب الأصوات في الموسيقى والكلمات في البيت الشعري.(١)

ويخلص تودورف إلى أن الأهمية التي يجب أن تعطى في هذا الصدد لفكرة الترتيب هي العلاقات القائمة بين الأحداث، أي العلاقات التي تخضع إلى التتابع الزمني، مشيرا إلى الشكلانيين الروس اللذين اهتموا أساسا بالسرد من حيث كونه خطابا، ولم يعيروا اهتماما يذكر بالسرد من حيث هو قصة.

ثم يدرس هذا النظام الزمني ضمن مقولات: التسلسل التناوب، والتضمين مشيرا إلى أن الترتيب الزمني بالشكل المعروض إلى حد الآن تسهل ملاحظته في قصة واحدة، في حين أن الأشكال السردية المختلفة يمكن أن تتضمن أكثر من قصة، وفي هذه الحال فإننا نواجه شكلا آخر من أشكال السرد، لأن كل قصة متضمنة في الشكل السردي، يمكن أن تروى بشكل خاص، وهناك شكلان تقليديان معروفان يخضعان إلى نوعين من الترابط: إما التسلسل (enchainement) وإما التضمين (Enchâssement).(٢)

ويوضح مفهوم التسلسل على أنه مجرد وصف لمختلف القصص، ومجاورتها على أن يكون الشكل البنيوي لكل قصة مشابها للآخر، أما التضمين فيوضحه بأنه إدخال قصة في قصة أخرى وقد استشهد بقصص ألف ليلة وليلة التي كانت متضمنة في

١- المرجع السابق، ص ٥٦، يشير إلى أن هذه المسألة درسها الشكلانيون الروس، وقد اقتبس هذه الفكرة عن كتاب: ليف فيكونسكي (Levygotski).

٢- سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، ص 56.

الحكاية التي تدور حول شهرزاد" وقد لخص هذين النوعين من أنواع التأليف القصصي في علاقتين تركيبيتين هما "العطف" (coordination) "والتبعية" (subordination).[1]

أما التناوب (alternance) فيعني رواية قصتين في شكل سردي واحد، يقوم السارد بإيقاف القصة الأولى في موضوع ما، ليقوم برواية القصة الثانية التي يوقفها دورها في موضع ما، ليواصل رواية الأولى وهكذا، ويشير تودوروف إلى أن هذا النوع من السرد تتميز به الأجناس الأدبية التي قطعت صلتها بالأدب الشفوي، هذا ويشير إلى أن الرواية يمكن "أن تشتمل، إلى جانب القصص الرئيسية، على قصص أخرى ثانوية لا تفيد عادة سوى في تمييز خصائص شخصية من الشخصيات".[2]

٢-٢- زمن الكتابة:

لقد درس تودوروف، إلى جانب الأزمنة التي تنظم وقائع القصة في الخطاب السردي زمن الكتابة وزمن القراءة، وأطلق على الأول زمن التلفظ (الكتابة) وعلى الثاني زمن الإدراك (القراءة)، ويبين بأن "زمن التلفظ" يتحول إلى عنصر أدبي عندما يدخل في القصة، بمعنى "في الحالة التي يحدثنا فيها السارد عن سرده الخاص عن الزمن الذي يتوفر لديه لكتابة هذا السرد وحكايته لنا.[3]

يتضح من هذا التعريف أن زمن التلفظ زمن خارجي، لا تربطه بالقصة إلا علاقة فعل السرد، أي أنه يمكن تحديده من خلال المدة التي تستغرقها عملية السرد وما

١- ينظر، المرجع نفسه، ص ٥٧

٢- ينظر، المرجع نفسه، ص ٥٧.

٣- ينظر، سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع السابق، ص ن.

دام كذلك فإنه بالضرورة يقابل بزمن خارجي آخر، هو زمن القراءة، وهذا لا يعني أنه لا يرتبط بالأزمنة الأخرى سواء أكانت خارجية أم داخلية، إنما يرتبط بها داخليا في حال تحديده من قبل المؤلف.

ويمكن أن نشير هنا إلى رواية "ذاكرة الجسد" التي تشير إلى أزمنة محددة في بداية السرد وقد وضعت هذه الإشارات الزمانية في بداية كل فصل من فصول الرواية، بحيث تبدأ بتحديد الساعة التي ينطلق منها السرد، أي أنها تضع القارئ في فضاء زماني واقعي، مما يدل على حضور القارئ في ذهن الساردة وهي تحكي، وتصف وقائع القصة.

إن قضية الزمن بالنسبة للنقد الروائي تعود بدايتها إلى الشكلانيون الروس الذين اهتموا بالزمن، إذ أدرجوه في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحدياته على الأعمال السردية المختلفة، واضعين أسس دراسة هذا العنصر وتحليله، وبهذا يكونوا قد مارسوا دورا واضحا ومميزا في تناول وتحليل الزمن الروائي، مرتكزين في ذلك على طبيعة العلاقات التي تربط الأحداث ببعضها، وقد ميزوا بين طريقتين أساسيتين في عرضهم للأحداث هما:

- يخضع السرد فيها لمبدأ (السبب والنتيجة).

- لا يخضع السرد فيها لمنطق السببية، بل لقانون كيفية عرض الأحداث وبهذا لمع مصطلحا: (المتن الحكائي) و(المبنى الحكائي) في نصوص النقد الأدبي وبواسطة (المتن الحكائي) تنتظم الأحداث وفق منطق السببية (الطريقة الأولى) أما في (المبنى الحكائي)

فينصب الاهتمام بكيفية عرض الحدث وتقديمه (الطريقة الثانية)،[1] وللراوية زمنية مزدوجة بل هي في الواقع العام ذات ثلاث أبعاد:

- الزمنية المتخيلة، الكامنة في بنيتها السردية الدالة الموحدة.

- زمنية تجليها، في لحظة زمنية حديثة محددة.

- زمنية قراءتها، أو كما يقسمها رولان بور ناف.

أ - زمن المغامرة: الزمان الذي وقعت فيه أحداث القصة.

ب - زمن الكتابة: وهو الزمن الذي كتبت فيه القصة (مدة كتابتها).

٢-٣- زمن القراءة:

ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى تلك التقسيمات التي اعتمدها ميشال بوتور، وتكمن في أن الرواية في شكلها العام والنهائي بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل التاريخ الموضوعي...الخ، وعلى الرغم من الاختلاف في الطبيعة البنيوية الزمنية، بين المتخيل والموضوعي، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية، وهي علاقة التفاعل بينهما.[2]

ويشير تودوروف إلى أن هناك إمكانات عديدة لإدخال زمن القراءة في القصة وقد نعود إليها في مواضع أخرى في هذا البحث، بوصف القراءة عنصرا أدبيا يحقق

١- بان البنا، الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن، ٢٠٠٩، ص ٤٤.

٢- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، ط ١، سوريا، ١٩٩٩، ص ١٤٢.

فعل التواصل في الخطاب السردي بل هو شرط من شروط حدوث الخطاب،[1] والذي كان يهمنا هنا هو وصف زمن القراءة كعنصر جمالي، يسهم في تأليف الخطاب السردي.

ومن أبرز الدراسات التي تناولت موضوع الزمن، وكان لها تأثير كبير في الدراسات اللاحقة دراسة "تودوروف"، فقد كانت انطلاقته - وأخذ المشعل من الشكلانين الروس- في ما يخص (المتن الحكائي والمبنى الحكائي) مؤكدا لإشكالية تقديم الزمن، وتعود إلى عدم التمييز بين زمانية القصة، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيبا متتاليا، يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر تعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم.

ومن هنا، تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث حتى وإن أراد المؤلف إتباعه عن قرب، كونه يستخدم التعريف الزماني لأغراض جمالية، وبهذا نميز بين نمطين من الأزمنة، كما سبق وأشرنا، خارجي وداخلي، أما الزمن الخارجي فهو زمن الحكاية وهو (زمن القصة، وزمن الكتابة، وزمن القارئ، والزمن التاريخي)، والزمن الداخلي (زمن النص) وهو (زمن القصة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة).[2]

وهي نفس التقسيمات التي اختارها سعيد يقطين من بين الأنماط الزمنية والتي ميزها بمصطلحات ثلاثة وهي: "زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن القص"[3] ،كما

١- المرجع السابق، ص س.

٢- مجموعة من الباحثين، طرائق التحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب، ط ٣، الرباط، المغرب، ١٩٩٢، ص ١١.

٣- سعيد يقطين، قال الراوي "البنيات الحكائية في السير الشعبية"، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧، ص ٢٠٩.

عددها أحد المنظرين؛ من باب الولوج لخطاب استعراضي (un discours représentatif) فلابد أولا من تمييز:

- زمن الحكاية "le temps de l' histoire"
- زمن الكتابة "le temps de l' critère"
- زمن القراءة "le temps de la lecture"

هذه الأزمنة الثلاثة تكون مثبتة في النص السردي، غير أنه بجانب هذه الأزمنة الداخلية "internes" توجد أيضا أزمنة خارجية "externes" يدخل النص معها في علاقة تفاعلية وهذه الأزمنة هي: مثال

- زمن الكاتب "le temps de l' écrivain"
- زمن القارئ "le temps du lecteur"
- الزمن التاريخي "le temps historique"

لكن في مجال الدراسات النقدية نجد أن الزمن الداخلي أو التخيلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء، لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية.(1)

ولهذا يتأتى تقسيم الناقدة (سيزا قاسم) متأثرة بما قبلها ولكن في نفس الوقت تختلف عنه بعض الشيء، فهي ترى أن الزمن الخارجي يشتمل على (زمن الكتابة وزمن القراءة) ووضع الكاتب بالنسبة للزمن الذي يكتب عنه، والقارئ في الزمن الذي يقرأ منه، أما الزمن الداخلي: فهو التتابع الحدثي، ويشغل الزمن الداخلي

١- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سابق، ص ١٤٢.

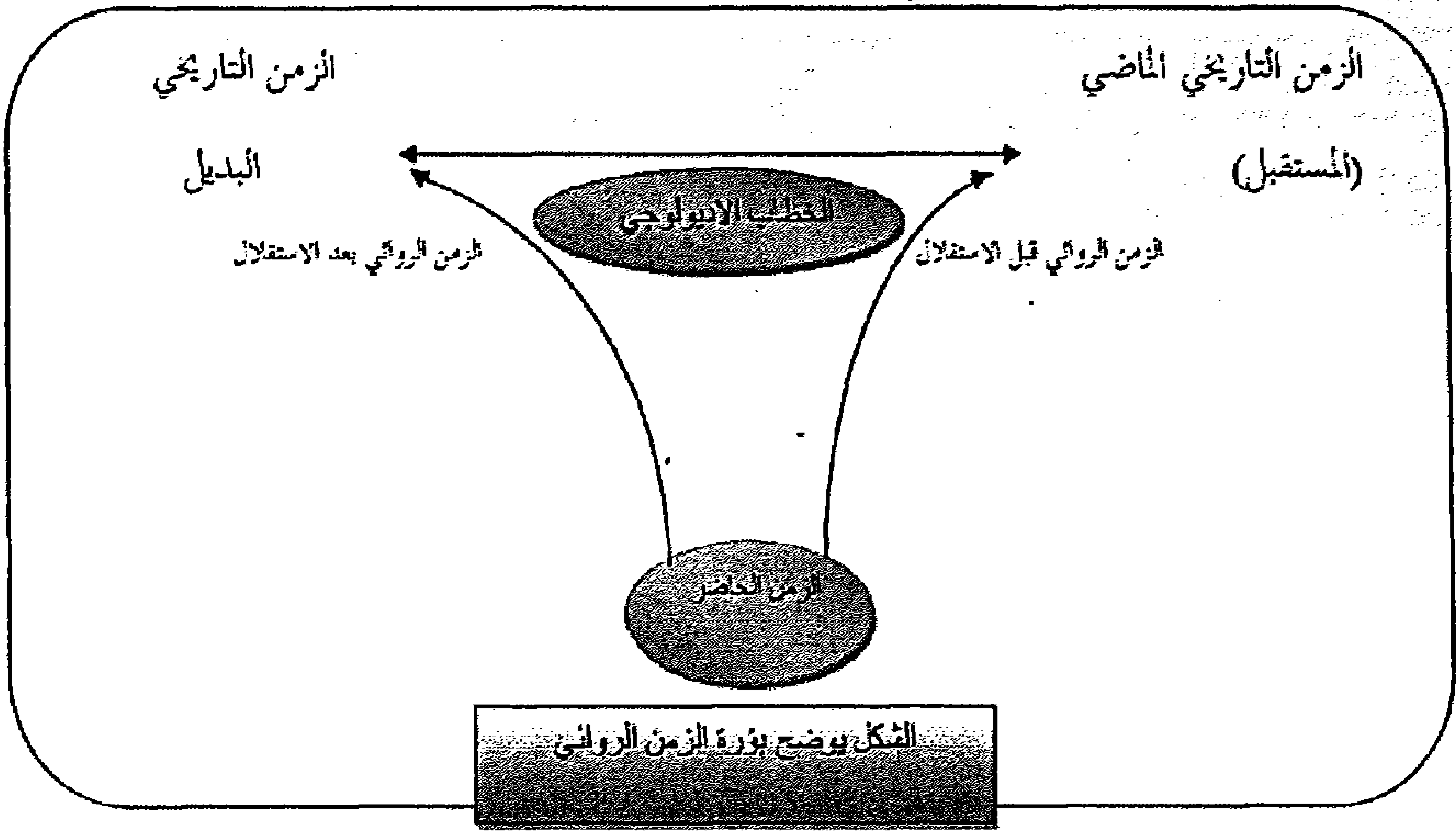
مساحة واسعة من اهتمام النصوص السردية التي بين أيدينا والتي ستطرق لها في الجانب التطبيقي للدراسة، لذلك فإننا سنعمد إلى الاهتمام به من حيث تقسيمه إلى زمنين:

٢-٣-١- الزمن الطبيعي (الأفقي) :ولهذا الزمن خاصية موضوعية من خواص الطبيعة وله جانبان (الزمن التاريخي والكوني)، فالزمن الطبيعي مرتبط بالتاريخ، لأن التاريخ يمثل إسقاطا للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، انه يمثل ذاكرة البشرية ويختزن خبراتها المدونة في نص له استقلاله عن عالم الرواية.(١)

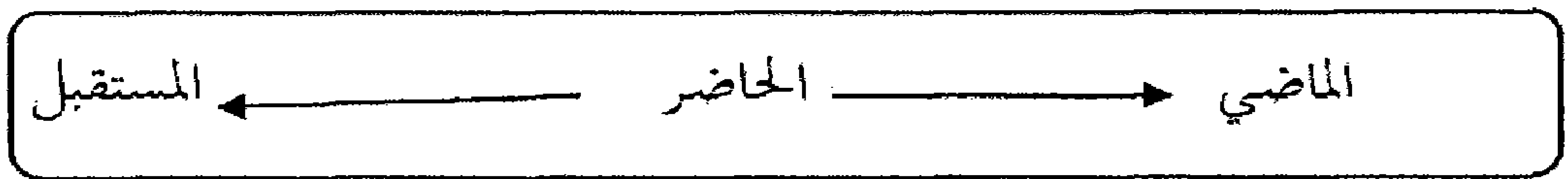
ويمكن تمثيل الرواية المغاربية بصفة عامة والجزائرية خاصة كعينة في شكل يكشف لنا عن بعدي المجتمع القريب والبعيد في جدلية مغلقة كقراءة للدالات التي ينتجها الزمن التاريخي، والتي نجسدها في مخطط بسيط هو كالتالي:(٢)

١- بان البّنا، مرجع سابق، ص ٤٦.

٢- إبراهيم عباس، مرجع سابق، ص ٣٠٠.



وكشرح للمخطط ننطلق من رؤية القديس "أغسطين" الذي رأى في الزمن ذلك الوهم الذي لا يمكن حجزه، وأن الحاضر هو البعد الزمني الوحيد الذي يضم البعدين الآخرين في مستوى الوعي الخاص بالإنسان وروحه؛ وفي هذا الشأن يقول (أغسطين): إن الأشكال الثلاثة من الزمن توجد في روحي، ولا يمكنني أن أجدها في مكان آخر."(1)



مخطط يبين دلالات الزمن التاريخي

فالزمن هو فكرة نجسدها في كيان وهمي فنتخيلها ونحدد معالمها لنجعلها كائنا يحيط بنا أينما ذهبنا إلا أننا نحجزه في حيز (الماضي والحاضر والمستقبل) كي لا يلقي

1- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص ٢٧١.

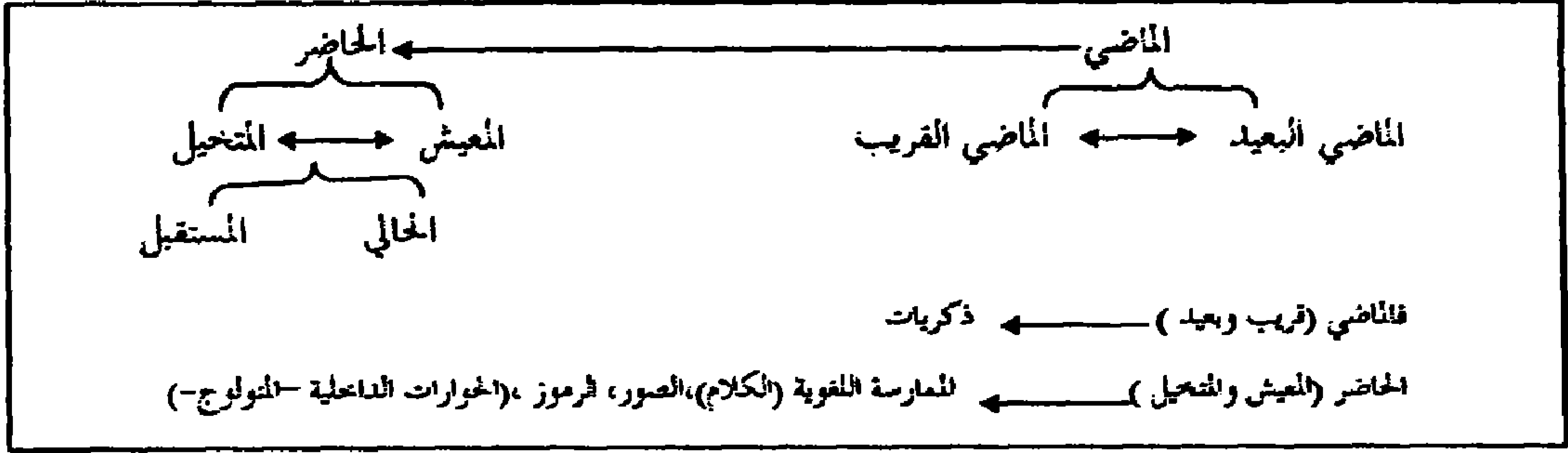
علينا سياط سيطرته فيرمينا في وادي التيه، والى عالم مجهول اخترعناه نحن بـني البشـر؛ لتخفيف وطأة الحيرة والتساؤل على أنفسنا، واتخذناه السبيل لتحديد كينونته لكـي لا يضيق الحصار على الإنسان، فلا نجد أنفسنا إلا ونحـن نتحسـر علـى عمرنـا الضـائع وشبابنا المهدور، وحياتنا المسروقة منا، أمـا بالنسـبة للـزمن الكـوني فهـو عبـارة عـن تعاقب الليل والنهار، والأزمنة المعروفة مـن ولادة الإنسـان حتـى موتـه، فنمثلـها في (السنة، الفصل، الشهر، الأسبوع، اليوم، الساعة، الدقيقة،...الخ).

٢-٣-٢- الزمن النفسي (العمودي): ويختلف الزمن النفسي عن الزمن الطبيعي في كونه لا يخضع لمقاييس موضوعية أو معايير خارجية، بل يرتبط بالشخصية وحالتها النفسية، ووعيها لكل ما يجري، ومن هنا يحدد سـرعته أو بطـأه، وتمـارس اللغـة دورا كبيرا في هذا التحديد فالشخص يشعر بالساعة مثلا وكأنها دهور عندما يكون حزينـا والعكس عندما يكون سعيدا أو بجوار شخص يحبه، ويظهر في الروايات بصور شـتى تنقله لنا كـذكريات والصـور والرمـوز، والاسـتعارات والحـوارات الداخليـة، وهـي انعكاسات للحقائق الأساسية للعالم الداخلي.[١]

فنستطيع به الرجوع إلى ماض عاش في دواخلنا ونحن في الحاضر، إلا أن الذاكرة تعود بنا إلى الوراء إلى زمن متخيل وقد تعود بنا أحيانـا للأمـس القريـب أو الطفولـة البريئة وأيام الصبا، فنجد الزمن يمتزج حاضره مع ماضيه ليلقي تعاويذه وهو مختبئ في دهاليز الذاكرة، ويخرج لنا على حين غرة ليواصل سحره علينا فنتنقل عبره بين ماض ومستقبل ثم نرجع إلى الحاضر، ويمكن تمثيل ذلك في مخطط يسهل علينا فهم أرجوحة الزمن.[٢]

١- بان البّنا، مرجع سابق، ص ٤٨.

٢- إبراهيم عباس، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ٣١١



إن هذه الأزمنة الثلاثة (ماض، حاضر، مستقبل)، تفرض نفسها في كل رواية إنها تتقاطع بشكل أو بآخر، لتكون ما يسمى بزمن السرد في خصوصياته العامة، بحيث يتخذ أشكالا متعددة ومختلفة، فهو تارة يساير زمن الحكاية، حتى إننا نشعر، ونحن نقرأ العمل وكأننا نعيش الزمن كما هو في الواقع، وتارة أخرى يقفز على حقب سابقة أو لاحقة للفترة الزمنية التي وصل إليها السرد، مما يجعله يكتسي طابعا معقدا يتطلب الكشف عنه مجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التي يبذلها الكاتب في خلقها وتركيبها، لربط أحداث الرواية وشد بعضها ببعض فالبناءات الزمنية هي في الواقع من التعقيد المضني، بحيث إن أمهر المخططات سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي أوفي نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإتقان.[1]

والأبعاد الثلاثة المكونة للزمن: ماض، حاضر، مستقبل، ذات بساطة جميلة، غير أن الكل يتعقد بمجرد ما نريد ربطها بالبنية الزمنية للغة ما وحتى نتمكن من تجاوز هذه الصعوبات والتعقيدات ولو نسبيا، فإننا نتبنى التصنيف الثلاثي الذي تفرد به الباحث والناقد الفرنسي جيرار جينيت الذي انفرد عن غيره بالتخصص في تقعيد السرد، والبحث فيه، وفي جزئياته التفصيلية مما يجعله بحق أب السرديات في العصر

١- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سابق، ص ١٤٤.

الحديث،[1] وبما أنه أعطى للزمن حقه الوافي ستوغل في تنظيراته للزمن الروائي، وتقسيمه له واعتباره العمود الفقري للتشكيل السردي.

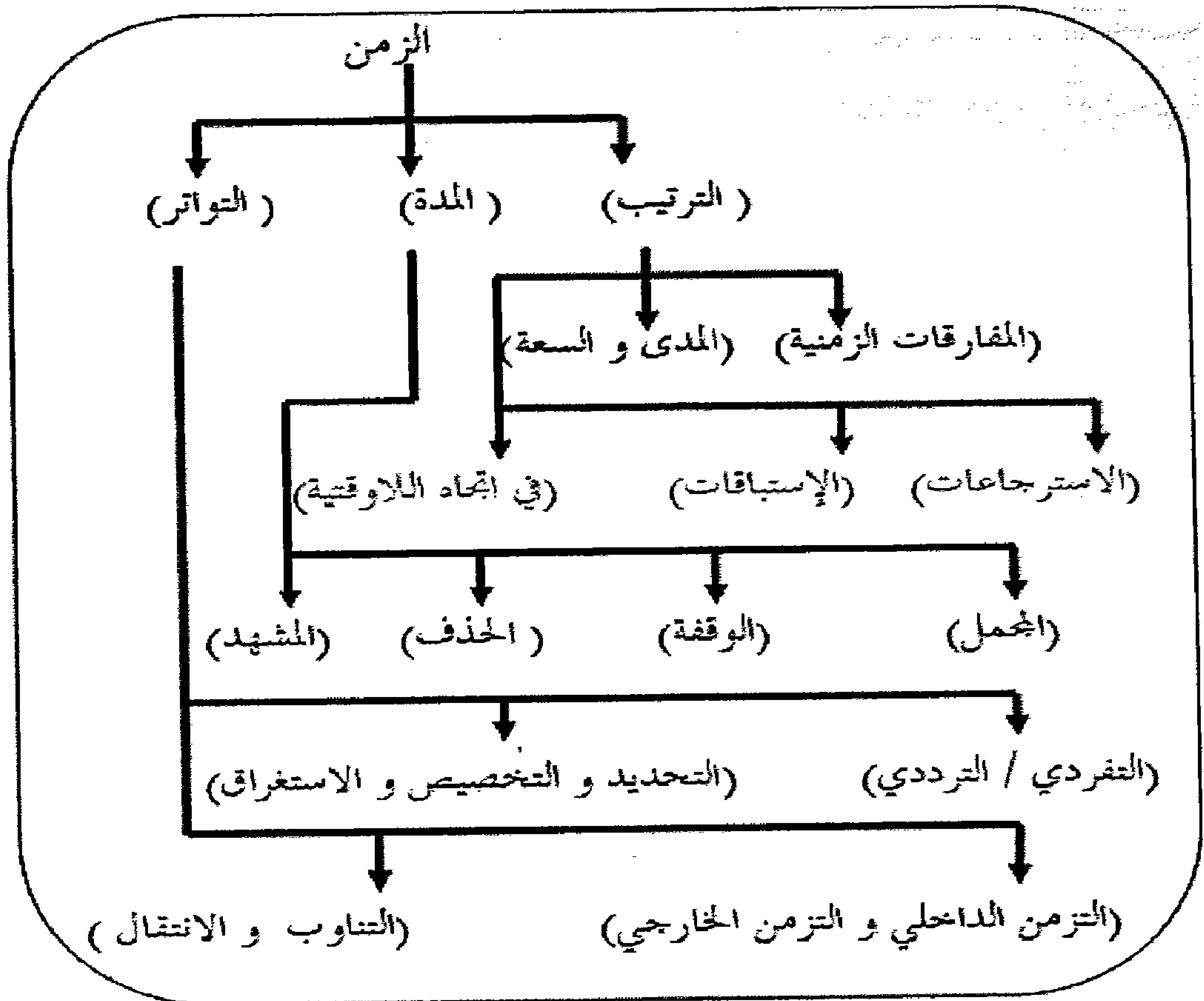
٣- عناصر الزمن عند جيرار جينيت:

يرى جيرار جينيت أنه ينبغي لمن يتصدى لتحليل البنية الزمنية في نص ما أن يأخذ في نقده أن زمن القصة هو زمن مزدوج؛ زمن الملفوظ الحكائي، القصة، وهي تسلسل زمني للأحداث، وزمن السرد الخطاب أي ترتيب السارد للأحداث في النص، ويعتمد في تحليله على ثلاثة أنواع من العلاقات القائمة بين زمني (القصة والخطاب)، وهي علاقة الترتيب وعلاقة السرعة السردية، وعلاقة التوتر وإن اختلفت دوال هذه المفردات عن بعضها، فالمدلول واحد، ورغم اختلاف الدراسات ووفرتها إلا أننا اعتزمنا تبني التصنيف الثلاثي الذي اعتمده الباحث الفرنسي جيرار جينيت (G. Genette) أثناء استعراضه لخصوصيات هذا العنصر في الخطاب الروائي، اعتبارا لعلاقات التماثل والاختلاف التي تربط زمن المغامرة أو الحكاية بزمن السرد أو الكتابة وهي: الترتيب (L 'ordre) الديمومة (la durée) والتواتر (la fréquence)[2]، وسنحاول وضع هذا المخطط ليسهل شرح عناصر الزمن الروائي عند جيرار جينيت: [3]

١- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية ناشرون، ط ١، لبنان، ٢٠١٠، ص ٦٩.

٢- عبد العالي بوطيب، مرجع سابق، ص ١٤٥.

٣- وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي (نقد السرديات نموذج)، دار العلم للنشر والتوزيع، ط ١، سوريا، ٢٠٠٩، ص ١٧٧.



المخطط يوضح عناصر الزمن عند "جيرار جنيت"

إن النقطة الجوهرية التي ينطلق منها جيرار جينيت هنا، هي التمييز القائم بين القصة والحكاية باعتبار أن الاثنين شيئان مختلفان، وبالتالي من الضروري الوعي بأن لكل منهما زمنه الخاص وأن لهذين الزمنين ترتيبهما الخاص بهما، يقول جيرار جينيت: "بعد اتخاذنا هذه الاحتياطات، سندرس العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذبة) طبقا لما يبدو في تحديدات أساسية ثلاثة هي: الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب، لتنظيمها في الحكاية والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة في

الواقع، طول النص لرواتها في الحكاية، وأعني صلات السرعة (...) وأخيرا صلات التواتر، أي بعبارة تقريبية فقط العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية، أي أن عنصر الزمن يشمل هو الآخر ثلاثة مراحل بحث وهي بدورها تشمل عناصر أخرى[1] ومن أجل سهولة تتبع تقسيمات جينيت المتعددة سنحاول أن نضع هذه التقسيمات في أشكال تخطيطية تمكن من الوقوف عليها.

والنص الروائي الجزائري، كان في الغالب يخضع بصفة مباشرة إلى معالجة القضايا التالية: المدّة الزمنية التي عاشتها الذات الجزائرية تحت نير الاستعمار، ثم الأحداث التي تخللت فترة الاحتلال ونوعيتها، لأننا نعتقد أن البنية الزمنية في جانبها الفني، تمتص تجربة الأمة وخبرات أفرادها وفق مراحل الألم واللذة الخاضعين إلى سرعة الزمن وسهولة تدفقه في حالات الفرح واليسر، وإلى تباطئه وصعوبة تجاوز لحظاته في الحالات المعاكسة.

ولا عجب أيضا، إن بدت لحظات الاستقلال في الجزائر، وكأنها البؤرة التي تركز حولها اصطدام الذات الوطنية مع الزمن بأقسامه الثلاثة بصورة مباشرة وحادة.[2]

وسنحاول إسقاط نظرة كل من تودوروف وجينيت على النصوص محل الدراسة على أساس أن أراء كل منهما متقاربة إلى حد ما.

٣-١- زمن القصة:

هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل في هذا الزمن وقفنا عند حدود المادة الحكائية انطلاقا

١- ينظر، وائل سيد عبد الرحيم، مرجع سابق، ص ١١٧.

٢- ينظر، المرجع نفسه، ص ٢٧ وما بعدها.

من السابق إلى اللاحق وإعادة تركيبته، وزمن القصة هو زمن التجربة الواقعية وهو مادة خام مدركة ذهنيا، وانطلاقا من مصطلح لغوي سميناه الصرفي، وهو قابل لأن يتجسد في أنحاء عديدة ومن خلال الخطاب المشتغل على الزمن الصرفي يتحقق زمن الخطاب، وبواسطته يتم زمن القصة، وفي انتقالنا من زمن القصة إلى زمن الخطاب، فإننا ننتقل من التجربة الواقعية إلى التجربة الذاتية من خلال سلب زمن القصة، وبعده الواقعي تتحقق التجربة الذاتية بـ "وعي الزمن" ويتجلى على الصعيدين الجمالي والدلالي وعلى الصعيد الأول يتم تكسير البعد الذهني المشترك عند المتلقي وينتج عنه نوع من التوتر عند المتلقي الذي نسيمه العتامة وبواسطتها ينجم ذلك الأثر الذي هو اللعب الزمني ومن خلال ذلك لابد من إدخال مفهوم زمن النص لتجسيد الفروقات بين الأزمنة الثلاثة "زمن القصة، زمن الخطاب زمن النص".[1]

وأخذ زمن القصة، بعدين أساسيين يتصل الأول بعملية الكتابة نفسها، ويكمن الثاني عندما يتم التفاعل مع هذا النص من خلال القراءة كفعل وكإنتاج.

وزمن القص هو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد وهو زمن ينفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية وأحداثا ذاتية للشخصية الروائية ويمتاز بالموضوعية وله قدرة الإبهام بالحقيقة.[2]

٣-٢- المدى والسعة:

١- سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، ص ١٢٢.

٢- عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، دراسات الجزت بسيوسيولوجية الأدب (وحدة البحث في الأنثروبولوجية الثقافة)، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ت، الجزائر، ص ٤١.

إن طبيعة النص السردي في مستوى العلاقة بين الحكاية والقصة، يتيح مجالا واسعا لحركة الزمن وانتظامه وفق مفارقة تتطلبها القصة، وفي مستوى المدى والسعة يتم التركيز على المدى الذي تستغرقه المفارقة الزمنية باتجاه الماضي أو المستقبل، بعيدًا عن حاضر القصة أو الحكاية.(١)

والمقارنة قد تستغرق مدة أطول أو أقصر من الحكاية ذاتها، وهذه المدة المستهلكة في هذا مجال هي التي تسمى سعة المفارقة الزمنية، وبهذا يكون للمدى بعد ممتد في حقيقة الزمن، بالمقارنة مع زمن الحادثة، بحيث يتجه للماضي أو المستقبل، ويتضح ذلك بصورة أدق في محورين أساسيين هما: السوابق واللواحق أو ما يعرف بالاستباق والاستشراف أو الاسترجاع،(٢) وقد نلاحظ استعمال هذا النمط من الزمن السردي في العملية السردية إذ تكون ثابتة أيضا إذ تكون سابقة أو لاحقة.(٣)

٣-٢- زمن السرد:

يتجلى زمن السرد في تقديم وتأخير أحداث الرواية والرجوع إلى الماضي من خلال الحاضر أو المستقبل، كون العودة إلى الماضي توصلنا إلى النقطة التي بدأت منها القصة، كما تقدم ماضي الشخصية من خلالها، ويكتسي السرد فيها حيوية أكثر دقة وأحلام مستغانمي نظرا لمعايشتها للآثار الأدبية القديمة والحديثة الأصيلة أصبحت تعتني بأسلوبها، ولغتها بقدر ما تعتني بأفكارها، ومواقفها مما أضفى على أسلوبها

١- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات، ط ٢، دمشق، سوريا، ٢٠٠٨، ص ١٣٠.

٢- المرجع نفسه، ص ١٣٠.

٣- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط ٢، ١٩٩٧، ص ٤٥.

الرصانة والرونق والجمال، كما أنها كانت تنظر إلى الفن على أنه نص وصياغة ورونق، بالإضافة إلى أنه فكرة ومشاعر ومواقف، ومن يستطلع تحقيق هذا التوازن بين الموقف والصياغة فهو قد وصل إلى الهدف المرجو، وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمد مصايف: فالحكمة في نظري هي التعبير عن المواقف والمشاعر بأسلوب جميل يؤثر ويوعي في آن واحد، ولقد استعملت الكاتبة "أحلام" السرد الذي تغلب عليه الحكمة ويحتاج إلى مهارة فنية لأنه يجب أن يتبعه الزمان والمكان في سير الأحداث متسلسلة متناسقة، والسرد هو الأنجع لنقل واقع المدينة الجزائرية ويمتاز السرد في عمومه بالوضوح والدقة والتركيز لدى معظم الروائيين.

كما يمتاز السرد في الرواية الجزائرية بقيامه في كثير من الأحيان على جمل فعلية قصيرة واستخدام الجمل الفعلية شائع جدا في الفن القصصي الروائي الجزائري، حتى أنك تقرأ الفقرات الطويلة أحيانا دون أن تصادف جملة اسمية واحدة، ولعل ذلك لقصد القاص الجزائري إلى الحركة في الحياة الاجتماعية أكثر من قصده إلى تبيان غيرها من المظاهر، فالمميزات الأساسية لهذا الأسلوب وهو أسلوب السرد، يظهر في الوضوح والدقة، والمباشرة أحيانا وفي واقعية الوصف والتحليل اللذين ينقلب إليهما هذا السرد في كثير من الأحيان.(١)

وقد فصّل جينيت في خطاب الحكاية علاقات التواتر في المحاور الأربعة التالية:

- تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.
- تروي مرات عديدة ما وقع مرات عديدة.
- تروي مرات عديدة ما وقع مرة واحدة.

١- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٣، ص ٦٥.

- تروي مرة واحدة ما وقع مرات عديدة (مثل: كنت أنام مبكراً كل يوم من أيام الأسبوع).

ومن خلال هذا التناوب التكراري بين السرد والوقائع يتم الكشف عن أهداف أسلوبية كالتأكيد أو الإلحاح فالأول: كثير والثالث: نادر، حيث يؤدي التكرار إلى الملل والسأم والرابع: أكثر وروداً، وهو يتناسب مع طبيعة الأسلوب العربي الذي يختصر الدلالات الكثيرة فيه بأقل ما يمكن من الألفاظ.

٣ـ٤ـ المشهد:

ويقصد بالمشهد ذلك المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعف السرد، وأن المشهد يمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث الاستغراق، وإن كان الناقد البنيوي "جيرار جنيت" ينبه إلى أنه ينبغي دائما أن لا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يكون بين أشخاص معينين.[1]

ويلتجئ إليه الكاتب في مختلف الأغراض ويكون عادة باللغة الفصيحة والحوار يعتمد- أساسا- على الطابع الإنشائي، الذي يقوم على طرح مجموعة من الاستفهامات، التي تأتي على شكل سؤال وجواب، وفي أعمال أحلام مستغانمي نجد أن كل شخصية تحاول التعبير عن ما يختلج في نفسيتها عن طريق الحوار الذي يطول أحيانا و يقصر أحيانا أخرى .

٤ـ البنية الخارجية للزمن الروائي.

١- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص ٧٨.

٤-١- زمن القارئ:

وهو الزمن المسؤول عن التأويلات الجديدة التي يقدمها بحسب زمنه الثقافي،[1] لأن لقارئ بدوره يعيش تحت تأثير عصره، يتفاعل معه، فالقارئ الذي عاش في القرن الثامن عشر (١٨ م) لا يمكن أن يكون انفعاله إزاء رواية رومانسية هو نفس الانفعال الذي يحس به قارئ يعيش الآن في نهاية القرن ٢٠ م،[2] أما القارئ الذي يعيش في منطقة فيها شيء من الظلم وكانت الرواية تتحدث عن الاستبداد فإنه يتعامل مع زمنها كأنه زمن ممتد، ربما سيشعر أنه أحد أولئك الذين وقع عليهم الظلم على الرغم من أن أبطالها قابعون في أعماق التاريخ، وقد تحدث بيرسي لوبوك (p. loubok) بكلام موجز ذي دلالات عميقة عن تفاصيل الرواية وعلاقتها بزمن القارئ، إذ يرى أن المرء لا يحتاج إلى أن يتذكر التفاصيل الصغيرة في الرواية كي يدرك حقيقة الشخصيات الروائية وقوتها، ولو حدث أن نسينا قدرا كبيرا من التفاصيل، فإن أبرز وجوه هذه الحالة ستعلق بالفكر حين تتطلع إلى الوراء للحوادث الدرامية والمقاطع الوصفية الجميلة".[3]

ويحظى "القارئ" حاليا باهتمام كبير داخل الدراسات النقدية الأدبية والاجتماعية والتعليمية وحتى الفلسفية بشكل عام نظرا للدور الذي يلعبه في فهم النص وتفسيره

١- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، د.ط، الدار البيضاء، المغرب، د.ت، ص ٤٣.

٢- إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار- دراسة نقدية، شركة أشغال الطباعة، ط ١، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٠، ص ١٦٣، ١٦٤.

٣- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للنشر، ط ١، عمان، الأردن، د.ت، ص ٢٧، ٢٨.

وتحويله، فإليه يعود قرار إحياء النص ونشره وانتشاره وبيعه أو طمسه وقتله وتجميده بين رفوف المكتبات.

لكن من هو هذا "القارئ" الجيد! الكفء، المتمرس الذي تعود إليه سلطة القرار وتوكل إليه هذه المهمة الصعبة في توجيه مصير النصوص التي ليست من المجازه والتي سهر وتعب الآخرون في تأليفها؟ يأتي النقاد والسيميولوجيون والأسلوبيين بكثير من المفاهيم لأجل احتواء مضمون هذا القارئ المجرد، فالقراء كثيرون مختلفون في الكفاءة والتكوين والذوق المجتمع، لذا اختلف الدارسون أنفسهم حول توجيه مفهوم "القارئ" فهو مرة قارئ تجذبه بنية نصية، وما قراءته إلا مجرد ردود أفعال لمثيرات النص، كما يمكن أن يكون لحظة وقع عند التقاء القارئ بالنص وحدوث أثر معين في ذهنه تتركها دلالة النص، كما يمكن أن يكون ممتلكا لكفاءات نصية لغوية أسلوبية بلاغية ضمنية، يواجه بها غموض النصوص والتواءاتها، لكن بالرغم من اختلاف هذه المفاهيم فإن قارئهم متجذر، ومنغمس في نصه مشكلا صنفا واحدا من أصناف القراء، وهو "قارئ متضمن في بنية نصه المقروء ومتموضع داخله لا يغادره، حتى وإن غادره فللحظات يجب عليه نسيانها حسب تعبير آيزر."(١)

٢.٤ـ زمن النص:

اللغة العربية هي الوسيلة الرئيسة للتواصل بين الكتاب وبين قراء الرواية ونرى أن الروايات المكتوبة باللغة العربية في تزايد مستمر، وما يزيد مشكلة اللغة المستخدمة في بلدان المغرب العربي تعقيد عامل إضافي هو موضوع البربر، غير أن تواجد

١- بوزيد سامي هادف، مجلة العلوم الإنسانية، دورية دولية علمية محكمة، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد العاشر، نوفمبر ٢٠٠٦، ص ١٢٥.

الفرنسية وطبيعة تأثيرها المستمر ومسار تمثلها الثقافي، مما يعتبر قضية مثيرة يتناولها الكثيرون بالبحث باستمرار، وكتاب القصة في بلدان المغرب يواجهون المشكلة المعقدة ذاتها التي يواجهها الكتاب في مختلف البلدان العربية.

ونجد أن من يحاول حصر القضية الروائية حول الخلاف في استعمال اللغة العربية الفصحى أو اللهجة العامية، نلاحظ أن العديد من الروائيين المصريين اختاروا الكتابة بلهجة مدينة القاهرة أو مناطق أخرى في مصر، مثل رواية الجبل لفتحي غانم، ومن دون شك أن اللهجات العامية أصبحت مفهومة في العالم العربي بفضل استخدامها في الأفلام والتلفزيون، وتعود جذور هذا الاتجاه إلى رواية زينب لمحمد حسين هيكل في عام ١٩١١.[1]

وفي الختام لابد من القول أن كمية وتنوع أعمال الإبداع الروائي التي أشرنا إليها في هذا الفصل إنما هي دليل على شجاعة الكتاب العرب والجزائريون في مواجهة الصعاب التي أشرنا إليها و التغلب عليها، وفي مواجهة التحديات والجمعيات القائمة في وجوههم والناشئة على تعقيدات الرواية نفسها كنمط أدبي.

وأما (السرد الاستذكاري) هو الاسترجاع أو العودة إلى الوراء عند جينيت والإخبار البعدي عند (فاينريش) H. Weinrich هو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة.

١- روجن آلن، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، مصر، ١٩٩٧، ص ١٩٠ وما بعدها.

فالقصة ـ لكي تُروى ـ يجب أن تكون قد تّمت في زمن ما، غـير الـزمن الحاضـر لأنه من المتعذر أن تُحكي قصة لم تكتمل أحداثها بعد، وهذا مـا يفسـر ضـرورة قيـام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها.(1)

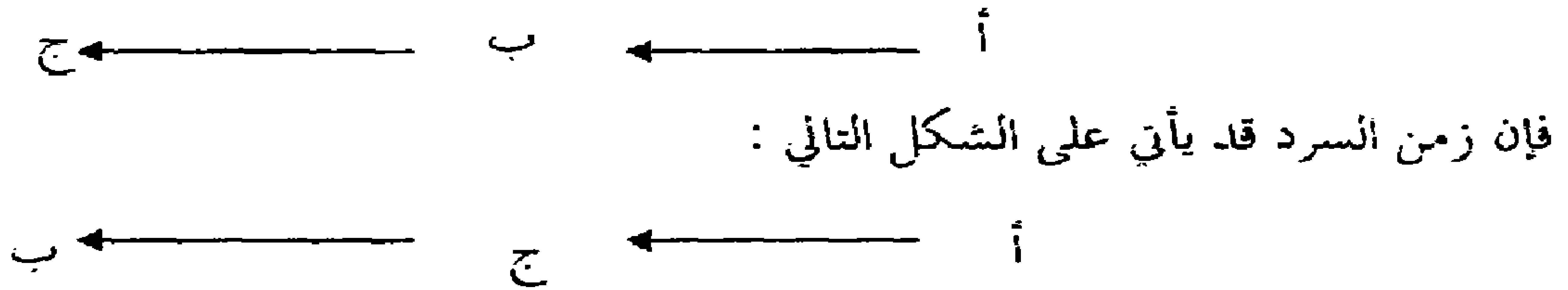
وتتمظهر (البنية الزمنية) من خلال:

- السرد الاستذكاري / أو الاسترجاع.
- السرد الاستشرافي / أو الاستباق.

٤ـ٣ـ الترتيب الزمني:

وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد، وهو شكل من أشكال العـدول عن السرد النمطي وهو ما يسـميه "جينيـت" باسـم المفارقـة الزمنيـة أو لنقـل المفارقـة السردية لأن الكاتب –في الحقيقة– لا يكتفي بتغيير اتجاه الزمن مـن الحاضـر مـثلا إلى الماضي، وإنما يقوم أيضا بتعديل اتجاه السرد من سرد النمط الخطي إلى السرد المتكسـر أو المتقاطع الذي يخالف فيه توقعات القارئ.

فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:(2)



1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ١٣٣.

2- حميد لحمداني، مرجع سابق، ص ٧٤.

المفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعا (analepsie) لأحداث ماضية لحظة الحاضر أو استباق (ptolepse) لأحداث لاحقة.

٤-٣-١-الاسترجاعات: يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى،[١] وهو مخالفة صريحة لسير السرد يكون بعودة راوي السرد ومحركه إلى حدث (في عرف المضمون) سابق، يهدف إلى استعادة أحداث ماضية أهمل السرد ذكرها لسبب أو لآخر، وإن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، فالاسترجاع هو ذاكرة النص أو مفكرة السرد، ويمكن أن نتعامل معه من خلال التصنيف التالي:

- **الاسترجاع التلقائي**: وهو ذلك النوع من الاسترجاعات التي يحتكم إليها السارد طوعا لتوضيح أمر عاجل حان وقته، فلا يشعر المتلقي بتغير صيرورة السرد.

- **الاسترجاع القسري**: وهو استرجاع يشعرنا بسطوة الراوي وتحكمه في سير الأحداث.

- **الاسترجاع الاعتباطي**: وهو استرجاع مفاجئ لا مبرر له، ولا يحمل قيمة فنية.

- **الاسترجاع الداخلي**: والاستذكار (أو الاسترجاع) ثلاثة أنواع: استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية، واسترجاع داخلي يعود إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية، واسترجاع مزجي يجمع بين النوعين السابقين.

١- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، د.ن، ط ٣، مصر، ٢٠٠٣، ص ٦٠.

وتتجلّى مظاهر السرد الاستذكاري في (مدى الاستذكار) أو المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار، كما تتجلّى مظاهر السرد الاستذكاري في (سعة الاستذكار) التي تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار في زمن السرد وأما (السرد الاستشرافي) فهو الاستباق أو القفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي، وهو كل مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقّع حدوثها... ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرواية،[1] وهو الذي نستعيد به أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها ومن أبرز وسائله: التذكر (التداعي).

- الاسترجاع الخارجي: يمثل هذا الاسترجاع الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، إذ يستدعيها الراوي أثناء عملية السرد، لذا تعد زمنيا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية ويعد هذا النوع من الاسترجاع الأكثر شيوعا في الرواية العربية الحديثة خاصة التي تعالج فترة زمنية محدودة إذ لابد من إضاءة هذه الفترة من خلال عقد التواصل مع فعاليات حديثة خارج الإطار العام لزمن القصة.[2]

- الاسترجاع الجزئي: أما الصنف الثاني من الاسترجاع الخارجي، فيتم من خلال سرد متسلسل لوقائع ممتدة زمنيا وفق تتابع متصل. يستمر حتى نقطة بداية

١- ينظر، المرجع السابق، ص٤٥.

٢- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤، ص ٢٠.

الحكايـــــة الأولى وهـــــو مـــــا يســــميه الاســـــترجاع التـــــام (Analeisus Complete).[1]

ونستطيع أن نبين أن الاسترجاعات الخارجية، إذ يمكن أن تصنف في خانة الذكريات لأن السارد أو الشخصية تقوم باستحضار مواقف زمنية ماضية لا صلة لها بجوهر الحكاية الأولى، وأنها ذات أهمية من حيث وظيفتها في التوضيح.

٤-٣-٢- الإستباقات: وتعدّ الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي، ووسيلته في تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل، وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات، ويسمّي جينيت هذا النوع بـ (الاستشرافات الخارجية) تمييزاً لها عن (الاستشرافات التكميلية) التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد.

ويتميز الاستباق بطابع المستقبلي التنبئي، وتتميز بضآلة خصورها في النصوص السـردية المعاصـرة، باسـتثناء ربمـا الكتابـات السـردية السـير الذاتيـة (Autobiographiques)، وعليه يشير جنيت إلى أن رواية البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست (Marcel Proust)، تشكل النموذج المعاصر الأكثر

١- المرجع نفسه، ص ١٢٣.

استعمالا لهذه التقنية السردية، كما يضيف أن أفضل النصوص السردية التي تملك قابلية تمثل الإشراف هي النصوص المسرورة بضمير المتكلم.[1]

فالاستباق مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد وهو مفارقة زمنية تتجه إلى الأمام لتصور مستقبلا سيأتي فيما بعد وهو نوع من الاسترجاع حسب الوظيفة:

- الاستباق التمهيدي: وهو حدث أو ملحوظ أو إيحاء أولي يمهد لحدث أكبر منه سيقع لاحقا.

- الاستباق الإبلاغي: وهذا النوع من الاستباق يضطلع بمهمة إخبارية حاسمة تطرح بشكل مباشر حدثا سيجري تفصيله سيأتي غير قابل للنقص أو امتناع الحدوث.[2]

- في اتجاه اللاوقتية: إذا كان قد تم التحدث عن "الاسترجاعات" "الإستباقات" فماذا عن تلك المقاطع السردية المركبة، والتي لا نستطيع أن نحدد ما إذا كانت استرجاعا أم استباقا، مثلا مقولة: "كان لابد من أن يحدث فيما سبق أن رأينا..."

أو مقولة: "كان قد سبق أن حدث، كما سترى فيما بعد..."[3]

يتحدث جينيت عن هذا النوع فيرى أنها مفارقات زمنية معقدة، مربكة، فهي غير قابلة لأن يحدد موقعها، إنما يحددها أحداث سابقة وأخرى لاحقة.

١- مها حسن القصراوي، مرجع سابق، ص ١٣٣، ١٣٤.

٢- نضال الشمالي، مرجع سابق، ص 165.

٣- ينظر، وائل سيد عبد الرحيم، مرجع سابق، ص ١٢١.

إن كل عودة للماضي تشكّل، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة، وهناك وظائف أخرى للاستذكار منها: الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً ثم اتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكراراً يفيد التذكير، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث السابقة.(١)

- الاستباق الداخلي: وتخضع هذه الأصناف من الاستباقات للتقسيم نفسه الخاص بالاسترجاع، فهي استباقات داخلية تتصل بالحكاية الأولى، وتكون إما استباقات تكميلية تنبئنا بما يكون عليه مسار الشخصية مستقبلا، أو استباقات تكرارية تكون وظيفتها عكس وظيفة الاسترجاعات التكرارية، فإذا كانت وظيفة هذه الأخيرة هي تذكير المتلقي بالموقف أوالحادثة، فإن وظيفة الاستباق الداخلي التكراري، هي الإعلان عن الموقف أو (الحادثة التي سيأتي ذكرها بالتفصيل لاحقا)، ويتصل الإعلان بإثارة التوقع لدى القارئ والمتلقي، ويخضع بدوره لمقولة المدى والسعة، حيث إن الإعلان قد تفصله عن تحققه مدة قصيرة أو طويلة، كأن يكون في نهاية فصل من الرواية ليقدم الفصل التالي، أو يكون الإعلان ذا سعة كبيرة بالمقارنة مع الفرع الأول.(٢)

-الاستباق الخارجي: استشرافات مستقبلية خارج حدود الزمن المحكي الأول على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقي، و نجد هذا النوع من الاستباقات في العناوين أو المقدمات ويعرض نوعا من الانقطاعات الملائمة لطبيعة المتلقي وطبيعة العمل.

١- المرجع السابق، ص ن.

٢- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص ١٣٤.

٤-٤-المدة الزمنية (durée): يؤكد جنيت في هذا المستوى من دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة، على صعوبة البحث العملية، بالمقارنة مع دراسة النظام، فإذا كانت العلاقة بين نظام الأحداث في الحكاية، وتوقيت عرضها في القصة قابلة للمعاينة من حيث إدراك زمن القصة وتوقيت سردها، فإن علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة لا تخلو من صعوبة، وذلك نظرا لاعتبارات تختلف عن الأولى بحكم أن علاقة المدة ذات بعد ذاتي في إدراك قيمة وسعة المستوى الزمني للحكاية، والقصة من جهة، كما أن السارد يتناوب بين عملية قص الأحداث الواقعية، وعرض الأبعاد النفسية، وتقديم أشكال متعددة من القص، منها الحوار والسرد والتكامل، وما إلى ذلك.(١)

ويقترح جنيت لدراسة المدة أربع مفاهيم وصيغ أساسية هي:

٤-٤-١- الوقفة (Pause): الاستراحة وهي نقيض الحذف. وتظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي، ليصف شيئاً أو مكاناً أو شخصاً، وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية، يضيء السرد فيها الحدث القادم، وتتجلّى فيها أسلوبية الروائي، وتتحقق هذه الصيغة عادة بإبطاء السرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة، وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة، لأنها تستند على تعطيل فاعلية الزمن السردي، من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء.

١- المرجع السابق، ص ١٣٥، ١٣٦.

٤-٤-٢- المشهد (Scène): يعد المشهد مساحة زمنية نصية مناظرة للملخص، فإذا كان الملخص تسريعا للسرد، فإن المشهد هو تفصيل وإبطاء له وإن كانت العلاقة الزمنية القائمة في المشهد مساوية للقيمة الزمنية في الحكاية، فإن الإحساس العام للقارئ هو أن السرد يسير ببطء خاصة إذا كان موقعا للمفارقات الزمنية المتعددة، أو للحوار الداخلي للشخصيات، كما هو الشأن عند مارسيل بروست الذي يشكل المشهد عنده بؤرة زمنية[1] تتداخل فيها الاستردادات والاستشرافات والترددات الوصفية وتداخلات السارد، ففيه يقدم الراوي الحدث متزامنا مع النص، فيكون الإيقاع الزمني بطيئا واللحظات الزمنية مشحونة، وتظهر فيها الشخصيات وهي تتصارع، وتفكر، وتحلم وتمشي وتتكلم، ولعل خير من شرح المشهد بيرسي لوبوك وطبقه على رواية "مدام بوفاري" فهي عنده خير من يمثل مفهوم المشهد؛ لأن فلوبير يضع المشهد أمامنا بحيث نتلقاه كما نتلقى صورة تتكشف تدريجيا، أو مسرحية يجري تمثيلها.

١- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ١٠٦.

ونشير إلى أن جنيت قد وضع الجدول الآتي لتوضيح العناصر المذكورة:

H>TR	TR=N TH=N	وقفة وصفية Pause
	TR=TH	مشهدScène
	TR=TH	الخلاصة Sommaire
TH>TR	TR=0 TH=N	الحذف Ellipse

توضيح الجدول

الزمن السردي: TR: temps de récit

زمن القصة: TH: temps d histoire

قيمة معينة: N

٤-٤-٣- الملخص الخلاصة (Sommaire): ويسميها بعضهم: التلخيص، أو الإيجاز، أو المجمل، وتقوم بدور هام يتجلّى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ، فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول، من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل،[١] فالوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات، دون التعرض للتفاصيل، فهي قريبة من الحذف، غير أن الحذف يجعل زمن

١- جيرار جنيت، مرجع سابق، ص ١٠٥.

السرد أصغر من زمن الوقائع، في حين أن الخلاصة (أو الإيجاز) تجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع، ذلك أن الراوي يقصّ في بضعة أسطر ما مدّته أشهر أو سنوات دون أن يفصّل بينما يلغي (الحذف) سنوات أو أشهراً من عمر الأحداث فيقول: "مرّت عشر سنوات" في حين لا تُلغي الخلاصة، ولا تحذف، وإنما تُجمل وتوجز، فتجمع في سطر واحد ما مدته عشر سنوات "تزوج البطل، وأنجب، ودخل أبناؤه المدارس".

ومن وظائف الخلاصة تقديم شخصية جديدة، أو عرض شخصيات ثانوية، أو هي تقديم عام للمشاهد فيتم من خلالها ذكر سرد عدة سنوات سابقة، في عدة فقرات أو عدة صفحات، ودون تفاصيل في ذكر الأحداث، أو نقل الأقوال[1]، وهذا الشكل من العلاقات السردية نادر الحضور في النصوص السردية إجماعا، ويمكن أن يناسب مع بنية الاسترجاع الزمني في بعض الحالات، وفيه يكون زمن القصة أقصر من زمن الحكاية.

٤-٤-٤- الحذف (L' ellipse): ويسمى أيضاً: القطع، والقفز، والإسقاط فهو أن يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، مكتفياً بإخبارنا عن سنوات أو شهور مرّت من عمر شخصياته دون أن يفصّل أحداثها، فالزمن على مستوى الوقائع: طويل (سنوات أو شهور)، وعلى مستوى القول: صفر.

الحذف يختلف عن الملخص أو المجمل، لأن الحذف الزمني يعني القفز بمراحل زمنية متصلة بالحكاية، وقد يكون الحذف صريحاً يذكره الراوي، أو ضمنياً لا يصرح

١- المرجع نفسه، ص ١٣٦، ١٣٧.

به، وإنما يستدل عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني، ويقسم جنيت الحذف إلى ثلاثة أشكال، وهي:[1]

- **الحذف الصريح** (Escplicite détermine): وهو الحذف الذي يجد إشارات دالة عليه في ثنايا النص، كأن يقول، "بعد عشر سنوات، خلال أسبوع".

- الحذف الضمني (Implicite): وهو حدث مسكوت عنه في مستوى النص وغير مصرح به أو بمدته، فهو حذف مغفل، نكتشفه ونحس به من خلال القراءات حيث إن المقاطع الزمنية بين التحولات السردية، أو في ملامح وصفات الشخصيات التي تجعل القارئ يربط هذه الفواصل والتغيرات الزمنية ليعيد للقصة تسلسلها الزمني.[2]

- **الحذف الفرضي** (Hypothétique): وهذا النوع من الحذف الذي لم يوضحه جنيت بدقة، يمكن أن نحدده من خلال غياب الإشارة الزمنية في النص من البداية لكن يتم استحضاره عرضا عن طريق الاسترجاع، وهذا النوع من الحذف صعب الإدراك لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل أحيانا يستحيل وضعه في موقع ما.

٤-٤-٥- **التواتر** (Fréquence): التواتر السردي الذي يعرفه جنيت بأنه درجة التواتر والتكرار القائمة بين الحكاية والقصة، وقد بقي هذا العنصر مهملا من طرف النقاد ومنظري الرواية: وتبرز قيمة التواتر من خلال تكرار الوحدات السردية في مواقع مختلفة من النص، وتتمظهر درجة التواتر في أشكال ثلاثة هي:

١- المرجع السابق، ص ١١٠.

٢- جيرار جنيت، مرجع سابق، ص ٨٢.

- السرد المفرد (Singulatif): حيث أن خطابا واحد يسرد حادثة واحدة.
- السرد التكراري (Répétitif): وفيه تسرد عدة خطابات حادثة واحدة.
- السرد المتشابه (Itératif): ويمثله خطابا واحدا يسرد أحداث متماثلة.[1]

٥ـ البناء الفني للزمن الروائي في روايات لأحلام مستغانمي.

٥ـ١ـ البناء الفني للزمن الروائي في رواية "ذاكرة الجسد":

إذا كانت قيمة الرواية تكمن زمنياً في الزمن الفني، زمن المبنى الحكائي الذي تحدث عنه الشكلانيون كثيراً، وهم يشيرون إلى أزمان شتى تتقاطع متداخلة مع زمن الأحداث المتسلسلة، زمن المتن الحكائي، فإن زمن الحدث الواقعي في ذاكرة الجسد ينحصر في عام واحد تقريبا (يبدأ من لقاء خالد بحياة لينتهي بعودة خالد إلى الوطن بعد وفاة أخيه) بينما نجد أن الزمن في الرواية لا يتوقف على تلك الفترة المحدودة، بل أنه ينفتح على أزمان غاية في الاتساع، ربما تتعدى خمس وعشرون عاما للمشهد الآني للحدث الروائي، كما أن الكاتبة تعود بنا منذ بداية العمل إلى زمن سابق (جداً) يقدر بمئات السنين، وهي تكتب قصة تاريخ قسنطينة المدينة، والتي سكنها الوندال والرومان والعثمانيين، والتي احتلتها فرنسا عام ١٨٣٧، وهنا نجد أزمنة كثيرة تتداخل منسجمة مع ثراء بقية المكونات السردية، لكن نحددها أولا في الزمن الداخلي والزمن الخارجي للرواية، لننتقل بعدها للزمن الروائي عند جيرار جنيت.

١- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص ١٠١.

أ – وقفات ومشاهد من رواية ذاكرة الجسد:

فما أجمل الوطن، وما أجمل الحب، وما أجمل الأدب قبل اليوم، كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلاّ عندما نشفى منها، لكن اليوم ومن خلال ذاكرة الجسد، أدركت أنه ولا بدّ أن تدق ذاكرتنا ناقوس النسيان، فنستحضر الذكريات ونحقنها في لذة المتوجع، ونمارس عليها فعل الكتابة لنهجرها، ونتخلى عنها حالما ترتمي بين دفتي كتاب، لتكون نهايتها النسيان.

ها أنا اليوم أستحضر "خالد بن طوبال" وأبث صورته في الأذهان "خالد" هو ذلك العاشق المسكين، ما لبثت الأحزان أن تفارقه حتى استوقفته صورة لـ "حياة" في الجريدة، على عتبة باب الذاكرة كشوكة في قلبه، ليسترجع ذكراها ويتجرعها بمرارة، ويحاول السير في منعطف النسيان، والسبيل في ذلك هو قتلها، لكن بطريقته الخاصة فيستحضرها ويخاطبها، ليدوّن قصتها معه، متخذًا في ذلك تقنية الكتابة في القتل وهي التقنية التي علمته إياها حياة، فيسرد حكايتها معه التي تفرعت بداياتها وتشابكت خيوطها، فيأخذ قلمه ويبحث في طيات الذاكرة عن بداية واحدة له معها فيعود به الزمن إلى الوراء، زمن كان مقداره خمس وعشرون سنة، عندما التحق "خالد" بصفوف الجبهة، مخلفًا وراءه قبرًا نديًا لأم لم تر في حياتها يومًا سعيدًا مارس عليها والده سلطته الذكورية بكل اضطهادية في حياتها ولم يقف على قبرها بعد الممات فتزوج مباشرة قبل أن تجف تربة قبرها، وأقحم في البيت زوجة تعامل ولديه كالعبيد، فكان السبب في ترك ولده "خالد" البيت والالتحاق بـ "سي الطاهر" قائده ورفيقه، ومعلمه، الذي أخذ عنه دروسًا في الوطنية، والاحترام، وحب الوطن وما كان من خالد إلاّ أن يحلم بالشهادة بين يديه، لينال منه ولو دمعة غالية، دمعة تنزل إلاّ على الشهداء من رجل ك

"سي الطاهر"[1]، لكن تأتي الرياح دائما بما لا تشتهي السفن فكان ذلك اليوم المشؤوم، وغير المنتظر؛ أصيب فيه خالد في الميدان؛ فلم يكن من قائده إلاّ أن استبعده من ساحة القتال فحرمه حتّى من أبسط أحلامه وهو الاستشهاد، ولأن إصابته كانت بليغة، استدعى ذلك ترحيله إلى "تونس" ليعالج هناك وقبل رحيله إستوقفه "سي الطاهر" وطلب منه أن يسلم بعض النقود لعائلته وأعطاه ورقة كتب عليها اسم المولودة، لكي يقوم "خالد" بتسميتها في دار البلدية متى استطاع.

وصل "خالد" إلى المستشفى وكانت جراحة بالغة الخطورة، مما استدعى بتر ذراعه، فكان ذلك بمثابة صدمة أخرى تضاف إلى صدماته فحرم يومها من حمل السلاح كما حرم من ذراعه، وحاول الأطباء التخفيف من وطأة الصدمة، فاقترحوا عليه أن يمارس هواية تكون بمثابة السلاح فلطالما كانت الهواية تعوض النقائص فاقترحوا عليه ممارسة الكتابة أو الرسم فهما كالرصاص أو أشدُّ تأثيرًا على النفوس لأنهما تخلدان صاحبهما وترفعانه إلى مصاف الأنبياء والقديسين.

اختار خالد الرسم، لأن صورة الوطن الضائع والفردوس المفقود لا تفارقه ولهذا قرر رسمه في أبهى صوره، رأى صورة "قنطرة الحبال" والتي هي أول صورة رآها في مخيلته، فسرعان ما هب لرسمها فكانت أول لوحة له، وسماها "حنين" لأنها تمثل حنينه للوطن.

إنّ هذه اللّوحة بمثابة توأم "حياة" حبيبته؛ وهي ابنة سي الطاهر كان أول لقاء له معها عندما كانت طفلة صغيرة لا تقوى على الوقوف، زار بيتهم أول مرة عندما

1- ينظر، أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط ١٦، بيروت، لبنان، ص ٢٥، ٢٦.

أوصاه "سي الطاهر" بتسميتها فحالما شفيت ذراعه توجه إلى المنزل لتفتح له أما "الزهـرة" الباب وتستقبله استقبال الأم لولدها، ربما رأت فيه صورة ابنها، أو تجسد لها الوطن في ذراعه المبتورة.

أوصل خالد النقود التي سلمها له "سي الطاهر" وسجل "حياة" باسمها الذي أوصاه والدها به، ثم أقام "خالد" في فندق قريب من بيت "سي الطاهر" حتى يتمكن من مساعدة أهله. ومرت السنوات.

عاد خالد إلى الوطن، وانقطعت أخبار العائلة عنه وخاصـة بعـد استشـهاد "سـي الطاهر" قبيل الاستقلال، ولم يعرف عنهم شيء سوى أن "سي الشريف" قرر بيع المنـزل الكبير.

بقي خالد تائها في الوطن لسنوات، عرضت عليه عدّة مناصـب للسـلطة إلاّ أنـه رفضها، لأنها تقيد حريته وتقحمـه في دوامـة السـلطة ومتاهـة الانحطـاط الأخلاقـي وعصر التنازلات، وفي النهاية قبل منصب مسؤول نشر المطبوعات في الجزائر إذ شـعر وكأنه خلق لذلك المنصب، لأنه قضى أثنـاء إقامتـه في تـونس سـنوات تعلـم العربيـة وتعمق فيها، وكان هذا المنصب نعمة له لأنه سبب تعرفه على "زياد" الشاعر الفلسطيني الذي يدّرس في الجزائر، كان سعيدًا بحزنه ووحدتـه، مكتفيًـا بدخلـه البسـيط كأسـتاذ للأدب العربي، وبغرفته الجامعية الصغيرة، وبديوانين شعريين، حتى ذلك اليوم الذي تحسنت أحواله المادية، وحصل على شقة وكان على وشك الزواج من إحدى طالباته التي أحبها بجنون، والتي قبل أهلها أخيرًا تزويجهـا منـه، إلاّ أنـه تخلـى عنهـا والتحـق بصفوف النضال في لبنان.[1]

١- ينظر، أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٥٠ وما بعدها.

كان أول لقاء جمع بين "خالد" و"زياد" بمثابة صدام بينهما، فعندما اتصل "خالد" ب "زياد" ليطلب منه حذف أو تغيير بعض الكلمات التي جاءت في ديوانه والتي كانت تبدو قاسية تجاه بعض الأنظمة...وبعض الحكام العرب بالذات الذين كان يشير إليهم بتلميح واضح، ناعتًا إياهم بكل الألقاب. إلا أن زياد، نظر إلى خالد " نظرة حادة، وقد توقفت عيناه على ذراعه المبتورة ثم رفع عينيه نحوه في نظرة وقال: "لا تبتر قصائدي سيدي...رد لي ديواني سأنشره في بيروت" ليحي في خالد صحوة ويوقظه من غفلة، فكان هذا اللقاء هو أول لقاء تصادم فيه العملاقين، ليتولد عنه صداقة بينهما وتلتحم روحهما النضالية، ضد الأنظمة الفاسدة، فكان زياد يكتب القصائد يهاجم بها السلطة، ويساعده خالد في نشرها، إلا أن السلطة ضيقت الخناق على خالد، وحاولت مساومته في أخلاقه ومبادئه وحريته إلا أنه رفض كل إغراءاتها مما اضطره، للهجرة وترك الوطن، وتبنى الغربة.(1)

سافر "خالد" إلى فرنسا، وانظم إلى معهد الرسم حيث التقى بكاترين أنيسته في وحدته ومساندته في غربته، ورفيقته في نجاحاته، فجمع بينهما حبهما للفن، وساعدته حتى حقق نجاحا باهرا، هاهو خالد اليوم يقيم معرضا للرسم، خاص بلوحاته في قاعة من أكبر قاعات باريس، لم يسبقه عربي لإقامة معرض فيها لقد أصبح أشهر الرسامين العرب وأكبرهم على الإطلاق.

وبينما كان واقفا إذا به يرى فتاة أعجبته شيء ما شده إليها، ربما سوارها الذي كانت أمه تردي مثله، ولقد تعلق بها وكأنه يعرفها منذ زمن، وأخذ يقترب منها حتى وجد حجة للكلام معها، وكان كل مرة يفتح حوار ليقترب منها أكثر، وإذا به يعرف من كلامها أنها ابنة "سي الطاهر" قائده في الثورة، وقد أتت مع ابنة عمها "سي الشريف"

1- المصدر السابق، ص ٦٦.

اليوم نيابة عنه لأن لديه شغل، فأدرك سبب تعلقه بها إنها أمه في سوارها هي الوطن في لهجتها وكلامها، هي ابنة "سي الطاهر" الذي تحمل دمه في عروقها انه أحب شخص له بعد أمه، فكانت هذه فرصته ليجتمع بالوطن، فأخذ يحاورها ويخترع الحجج ليعاود اللقاء بها، وقد نجح في ذلك عندما أخبرها أنه يعرف الكثير عن والدها، عندها ضبط معها موعد، وكان ذلك بمثابة انتصار له، إلا أنه هذه المرة دخل إلى معركة من نوع آخر.

وحدث ثاني لقاء بينهما، فلم يكن أمامه إلا أن يشرع أبواب قلبه للحب، ويرفع راية الاستسلام إثر وقوعه فيه، وهكذا أخذ الزمن يركض بهما من موعد إلى آخر بحجة الذاكرة والوطن، ينقلهما من شهقة إلى أخرى، حتى سلم خالد مفاتيح قلبه ونزل عن سلم القيم تدريجيا، وتنكر لتلك المثل التي آمن بها بتطرف ورفض عمرا بأكمله أن ساوم عليها، ها هو اليوم يخون قائده "سي الطاهر و" دنس ذكراه، ويَفْتَكُ منه زهرة عمره الوحيدة ، ووصيته الأخيرة.(١)

كان "خالد" يحب "حياة" كل الحب الذي حرم منه حب الوطن والأم والابنة فكان يعرض عليها أبوته، وكانت هي بدورها تعرض عليه أمومتها، وتواصلت لقاءاتهما حتى انقضى العام الدراسي وكان لزاما على "حياة" العودة إلى الوطن لقضاء عطلة الصيف في الجزائر، وبقي خالد ينتظر عودتها بلهفة، وراح يشغل نفسه بالرسم وذات يوم فاجأته رسالة من زياد يخبره فيها عن قدومه إلى باريس، فرح "خالد" بقدوم" زياد" وعند قدومه أخبره عن حياة، التي سيعرفه عنها، وظل "خالد" ينتظر اليوم الذي يعرّف فيه "حياة" ب "زياد" الذي كان قد حدثها عنه في يوم من الأيام.(٢)

١- ينظر، المصدر السابق، ص ٦٩.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ٧٧.

وعندما حل فصل الخريف عاد الأطفال إلى المدارس وجنا الفلاحون الثمار وولدت معه قصة حب جديدة. فبعد لقاء كل من "زياد" و"حياة" الأول تولدت عاطفة سرية بينهما، إنها عاطفة الحب التي حلت مع الخريف، إلا أن خالد تفطن لهذا الحب واجتاحته موجة الغيرة التي هزت كيانه والشك الذي حطم وجدانه، ليصبح كالوحش الذي راح يبحث عن رائحة الخيانة ويتقصى أثرها علّه يجد دليلا لإدانة العاشقين وخاصة بعد عودته من اسبانيا لأنه تركهما بمفردهما وسافر مضطرا لإقامة معرضه، فبقي الشك يساوره طوال سفره، وعند عودته من هذه الرحلة التي دامت عشرة أيام، قام بقلب البيت رأسا على عقب فلربما يجد ما يصدق ظنونه، فلم يجد شيئا سوى حقيبة زياد الذي سافر إلى لبنان، رحيله هذا طالما تمناه "خالد" كثيرا تمنى أن يبتعد أقصى حد عن فردوسه– حياة – الذي كاد أن يفقده بسببه، فاستجاب القدر لدعائه وحقق له هذه الأمنية.

لقد استشهد زياد ماتت كلمة الحق، مات صوت من أصوات القضية الفلسطينية، وترك خالد بحسرته وندمه لتمنيه هذا الرحيل، مات ولم يترك وراءه سوى تلك الحقيبة السوداء التي أخذت تراود "خالد" ليفتحها وتمارس عليه سحر الإغراء لينساق نحوها بفضول ويفتحها، كانت حقيبة مثقلة بهم وطن مغتصب، وحزمة من الأوراق دونت عليها أجمل القصائد وأشهى الكلمات، كم كان خالد أنانيا عندما تمنى رحيله، لقد حرمه من لحظات السعادة الأخيرة في حياته، لكن زياد انتقم ترك تلك الحقيبة التي عذبت خالد كثيرا بل وكانت السبب في انفصاله عن "حياة" كانت كلما فتحها تثير فيه الشعور بالغيرة، في كل بيت من قصيدة،وفي كل سطر يشم رائحة الخيانة، لم تكن تلك القصائد سوى معذب لخالد، قصائد وكأنها كتبت من أجل امرأة، في خياله من أجل "حياة"، لكن كان نسبة التخيل أكثر من الحقيقة، لتكون الرواية التي وجدها "خالد" في

حقيبة "زياد"الحد الفاصل بين الشك واليقين، تلك الرواية التي أهدت "حياة" نسخة منها لخالد ذات يوم ولم تضع توقيعا عليها بحجة أن من تحبهم لا تضع لهم توقيعا على الغلاف "لأنهم موجودون في كل صفحات الرواية وفي قلبها ولهذا لا تحتاج رسم توقيع خارج الصفحات، لكنها اليوم تهدي زياد نسخة أيضا وهي بدون توقيع مما يعني أنها تحبه، فتحصل خالد على شبه دليل على الخيانة التي قامت بها حياة، فما كان بعدها إلا أن انتهت العلاقة بينهما ليدخل خالد على إثر الصدمة في دوامة أحزانه المستمرة لقد خانه الوطن من قبل وبترت ذراعه ثم تخلى عنه، وهاهي اليوم حبيبته تخونه أيضا، وتهجره.

وبعد أيام من الوحدة والأحزان يفاجأ "خالد" بالهاتف يرن، إنه "سي الشريف" هذه المرة، يتصل بـ "خالد" ليدعوه إلى حفل زفاف ابنة أخيه "حياة" فكانت الفاجعة بالنسبة لخالد، إنه مدعو اليوم لحضور حفل زفاف حبيبته، الذي سيقام في قسنطينة ها هي الحبيبة الخائنة اليوم تكشف محرضها ومعاونها الأول في جرائمها، إنه الوطن الذي كان متآمرا من البداية ضد "خالد"، غريب أمره هذا الوطن الذي يعذب أبناءه ولا يأبى إلا أن يأتوه راكعين خاشعين.

كان خالد مشتت الأفكار يومها وفي الأخير قرر أن يحضر الزفاف بعد إصرار "سي الشريف" واتصال من "حياة" ترجوه فيه الحضور باسم والدها "سي الطاهر" صديقه وقائده، ليحضر نيابة عنه ليبارك هذا الزواج وخاصة أنه هو من سجلها في البلدية ذات يوم مكان والدها.[1]

١- ينظر، أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٨٨.

عاد "خالد" إلى الوطن ليجد أخاه حسان في انتظاره، يلفه في حضنه، حضن الأخ والأم والوطن، كان حسان يمثل الطبقة السائدة في المجتمع، فهو مواطن عادي يسعى من الصباح إلى المساء من أجل أن يعيل أولاده، وليحقق طلبات زوجته المتزايدة باستمرار، فهي تحلم أن تعيش حياة عصرية.

كان خالد وحيدا بين الجموع، وغريبا في وطنه بين أهله، ولم يجد من يواسيه في جرحه، غير عزاء وحيد وهو شقيق حياة "ناصر" الذي كان معارضا لهذا الزواج منذ البداية، لأنه عبارة عن صفقة مشبوهة كباقي الصفقات التي تقام كل يوم ويباع فيها الوطن في المزاد العلني، لكن هذه المرة، كان البيع على مستوى العائلة فعمه "سي الشريف" يبيع أخته لأحد رجال السلطة في الوطن إنه "سي مصطفى" ويمرغ اسم العائلة في القذارة، وكان يحتج ويعارض راجيا أن يتوقف الزواج، إلا أن تم الزواج.

كان خالد يتألم كلما نظر إلى "حياة" في ثوب الزفاف، ويتحسر على عمر فات وعن وطن ضاع وعن ذمم بيعت، وعن مدينة لم تترك له خيارا غير الرحيل، ولهذا سافر "خالد" وعاد إلى فرنسا آملا أن ينسى أحزانه، ويعيد لنفسه استقرارها، مقررا عدم الرجوع إلى البلاد إلا أن الوطن لا يرضى أن يترك أبناءه، يعيدهم ولو طال غيابهم، ولو كانوا جثة هامدة، فهو يستدعيهم في عجالة بين الحب والكره بين اللذة والألم، بين الحنين والهجران.

الوطن اليوم يستدعي خالد من جديد لكن ليس لحضور حفل زفاف حبيبته هذه المرة، وإنما ليحمل نعش أخيه، ويستلم الجثة التي اخترقها الرصاص غدرا، لقد خانه

الوطن أيضا، فكيف للأم أن تقتل أبناءها؟، كيف للوطن أن يخون؟، وما أصعب خيانته وما أقسى قلبه يحرمنا كل من نحب.[1]

قرر خالد العودة إلى الجزائر مخلفا وراءه عمرا من الخيبات، وحطام قلب قسّته النّكبات عاد وترك كل لوحاته لـ"كاترين" ولم يحمل معه سوى حقيبة زياد مقررا نشر ديوانه الأخير، وحاملا معه أيضا بعض المسودات الخاصة به وحده، لأنها تحتوي بداية مشروع انتقامه، من حياة ومن الوطن ليثأر لقلبه وأخيه وصديقه زياد وكل الذين أحبهم فيعري كل الحقائق ويطمس كل العورات ويحدد المعالم، ويخلد ذكراهم، ثم ينعطف بعدها نحو منعطف النسيان ليبدأ حياته مع أسرة أخيه في قسنطينة، فكانت رواية "ذاكرة الجسد" مشروع وقد حققه.

فالرواية هجائية شعرية نابعة من عظمة الإدراك وترافة الإحساس، وقبح هذا العالم وزيفه ومفارقاته[2]؛ لأنها تحكي قصة رجل يبحث عن فردوسه المفقود أم ماتت قهرًا ووطن هجره دون رجعة، فراح يبحث عنهما في حبيبته "حياة" إلاّ أنه أضاع فردوسه من جديد، بل خانه الحب أيضا كما خانه الوطن من قبل ليعود إلى الوطن رافعًا راية استسلامه للقدر، لتستقبله قسنطينة بحضن بارد، ووجه متجهم لأن هذه الجبارة المتسلطة التي لا تقبل تمرد أولادها سعيدة برجوع أبنائها إليها مثقلين بذاكرة ملؤها الجراح.

١- ينظر، المصدر السابق، ص ١٢٠ وما بعدها.

٢- أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، نينوى للدراسات والنشر، ط ١، سوريا، ٢٠٠١، ص ٥٩.

ب – مشاهد من رواية فوضى الحواس:

كل شيء في العالم يمكن أن يخرج عن إطاره المحدد أو أن يغير طريقها أسلوبه المقرر له أن يحيا فكيف لا تقع الحواس في تناقض ما دام الإنسان نفسه متناقض فلا يفهم نفسه أو ما يدور حوله في الواقع الذي يربطه بخياله على الورق الأبيض والذي يحرك مشاعره وأحاسيسه، ففي رواية أحلام مستغانمي (فوضى الحواس) نلمح تجسيدا واضحا للإنسان الذي لو فنى عمره في فهم نفسه لما استطاع.

فهي رواية تنطلق منها رومانسية في البنية ليست بالغريبة عنا بطلتها (حياة) فالكاتبة انطلقت من قصة الفتها لتخرج بها من مساحة الورق إلى الواقع وتعيش تجربتها في ظل الظروف التي عاشها الوطن أثناء فترة الاستعمار والجرائم التي يرتكبها أبناء الوطن ذاته في حق بعضهم مساقة من قبل القدر الذي يرسم أحداثها في المسالك والدروب وسط العنف والعصب والصداع من الواقع الاجتماعي لم يعترف بعد تجربة المرأة.

إن رواية فوضى الحواس مزجت بين الحب المستحيل الذي قد يأتي مصادفة في طريقنا للبحث عن آخر بعيد كل البعد عنا ويجسده قول الراوية أجمل الحب هو الذي نعثر عليه أثناء بحثنا عن شيء آخر ففي قانون فوضى وعدم ترتيب وحده القدر يكون المسير ووحدها الصدفة هي الميعاد، وبطلة القصة امرأة متزوجة من رجل بدوره بالقضية لتجد لنفسها حبيبا وهميا يتجسد لها على أرض الواقع بعدما كان عنوانا لكتابها وصاحب المعطف الأسود، بدأت الأحداث بجلوسها أمامه في قاعة السينما لتبدأ القصة معها ويتطور الحب وتقع البطلة في فوضى الحواس، ولم تدرك أنها ركبت

قطارا خاطئا وتعثر فيه على المقصود، ولكن بعد فوات الأوان فالموت أسبق متبار في قصتها.

كل هذا في ظل خلفية سياسية ودسائس وجرائم القتل في تلك الفترة، فكل الأبطال الذين مزجتهم قصة الأبطال كانوا حبرا على، ورق ليخرجوا إلى الأرض ويحركوا أحداث حقيقية بفضل خيال كاتبة قاسمتهم أحاسيسها ومشاعرها.

فوضى الحواس رواية تعتبر الجزء الثاني لرواية ذاكرة الجسد، دخلت الروائية بها إلى دهاليز نفس المرأة، وكتبتها بأسلوب نثري ممزوج بأساليب شعرية ،إذ استعارت الروائية نصوصا لنزار قباني ووظفتها في روايتها، فميل أحلام إلى الرواية ليس لأنها تفضل الرواية عن الشعر، والدليل على ذلك أن روايتها عبارة عن شعر منثور، تصور فيها أحلام مرارة اللغربة التي عاشتها والحنين إلى الوطن.

إنها رواية بلسان امرأة تكتشف مواجعها، وتكتشف عن البعد الفلسفي لكلام حبيبها والبعد العاطفي عندها، فجاء على لسان الراوية في الرواية ما يلي: كانت تحب الصيغ الضبابية والجمل الواعدة ولو كذبا تلك التي لا تنتهي بنقطة، وإنما بعدة نقاط انقطاع وكان هو رجل اللغة القاطعة وكانت جمله تقتصر على الكلمات القاطعة للشك فقد قسمت روايتها إلى خمس محاور هي:

١. بدءا: تبدأ من (عكس الناس...وتزّج بي في قصة ستصبح، صفحة بعد أخرى قصتي).

٢. دوما: (بين الرغبات الأبدية الجارفة...وهدية القدرة التي...لم أتوقعها).

٣. طبعا: (قلما تأتي ذلك الأفراح التي ننتظرها في محطة...يمكن للصمت أن يبكي).

٤. حتما: (تأتي الحب متأخرين قليلا، متأخرين دوما... فقد أهدر قبلها سنوات بأكملها من رغبات شعب).

٥. قطعا: (وحده الزمن سيدلك على الصواب...كنت سأطلب منه ظروفا وطوابع بريدية، عندما..).[1]

وهذه الكلمات لم تكن لغته فحسب بل كانت فلسفته في الحياة فكانت هذه الكلمات القاطعة بداية لمقاطع الرواية.

ويظهر مدى تعبير الكاتبة لكلمات بطلتها في عبثية الحواس من خلال هذه الكلمات اكتفت بوهم امتلاكه مسجونا هكذا معها في يوم ممطر داخل سيارة تتقاسم معه أنفاسه ورائحته وصوت المفاتيح في جيبه، وهو يبحث عن ولاعة...الخ وهي البطلة تراقبه في دفء تململه البطيء جوارها وحضوره الهادئ المربك في محاذاة أنوثتها المأخوذة بكل تفاصيل رجولته.

البطلة كانت متزوجة ضابطا وقد كان بعيدا عن انشغالاته العاطفية فكانت تعيش معه وقلبها مع غيره، إنها تزوجت السلطة وكما تقول: أليست السلطة كالثراء تجعلنا نبدو أجمل وأشهى! أو ليست النساء كالشعوب يقعن دائما تحت فتنة البذلة العسكرية وسطوتها قبل أن ينتبهن إلى أنهن بانبهارهن بها قد صنعن قوتها؟ كانت تشعر بتسلطه باستمرار مهامه الوظيفية خارج البيت، ومهامه السياسية ورتبته العسكرية كانت استمرارا للذاكرة النضالية نشأت عليها وعنفوان الجزائر حلمت بها وفي قامته الوطن بقوته وشموخه وجسده رغبتها به.

١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط ٢٠، بيروت، لبنان، ص ٢٠ وما بعدها.

البطلة كاتبة تحب أن تخلق مواقف وحوارات ومواعيد كي تعيش في رومانسية الحب الواهم حتى إنها صدقت أنه بإمكان رجل أن يغادر دفاتري ويضرب لي موعدا خارج الورق.[1]

تروي الكاتبة كيف أن البطلة ذهبت إلى السينما وكيف انشغلت برجل من خلال عتمة حواسها وكيف جلست أكثر من ساعة جوار الرجل، ولم تقدم اهتماما لوجوده وكانت مشغولة عنه برجل آخر يجلس أمامها، جاء دون أن تدري متنكرا في زي الحب فقط لأنه يرتدي معطفا ويجلس بصحبة امرأة الحب يجلس دائما على غير الكرسي الذي نتوقعه، تماما، بمحاذاة ما نتوقعه حبّا.

وتساءلت البطلة: ما هي نوعية المسافة التي تفصلها عما تشتهي؟ أتراها تقاس بالمكان؟

أم بالوقت؟ ...أم بالمستحيل؟ أي منطق هو منطق الرغبة؟ أيكون منطقا لغويا؟ أو منطقا زمنيا أم منطق ظرف تصغك فيه الحياة؟[2] وتساءلت عن الرجل الذي انتقل بكلمة واحدة من خانة الغرباء إلى رجل المشتهى لكنه ظل مشغولا عنها بمتابعة الفيلم الذي تدور أحداثه حول المدرس وطريقته الانقلابية في تعليم تلاميذه، والمرونة في النجاح، فالمرونة تعني القدرة على التفكير بأكثر من طريقة، والقدرة على النظر إلى الأشياء من عدة زوايا، وهي أيضا الخروج خارج الصندوق الذي تعودنا أن نفكر فيه وننظر من خلاله، وبعد فترة دخلت البطلة وحدها إلى المقهى لاحتساء القهوة ومصادفة تلتقي ذلك الرجل الذي اشتممت رائحة عطره في السينما: ولكن...فجأة

١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١٠٠.

٢- المصدر نفسه، ص ٦٠، ٦١.

وقف ذلك الرجل ذو القميص الأسود واتجه نحوي وفي يده صحن عليه بعض قطع السكر، لا ادري كيف انتبه لما كنت سأطلبه رغم كونه كان يبدو منشغلا بالحديث إلى صديقه، إحساس غامض انتابني وهو يقترب مني ويمدني بصحن السكر، عطره الذي اخترق حواسي أعادني إلى العطر الذي اشتممته في السينما، فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس لأستبدل عليه.[1]

ومن ذلك الموقف تعرفت عليه بقوله: أم تراني أذهب إلى الحب بذريعة الأدب؟ وكيف يمكن لرجل لم يقل لي سوى بضع كلمات أو بالأحرى كلمة...

وكأن كل القدرات العقلية قد تعطلت لتنوب عنها حواسي فألحق رجلا اختزنت جسدي رائحته؟ نعم انه رجل اللغة القاطعة هذا الرجل يتقن الكلام إلى درجة يمكنه معها أن يمر بمحاذاة كل الأسئلة دون أن يعطيك جوابا، أو هو يعطيك جوابا عن سؤال لم تتوقع أن يجيبك عنه اليوم بالذات، وأن تطرح عليه سؤالا آخر، إنه رجلا اختصر كلمات اللغة بين: حتما، دوما وطبعا وقطعا، وكأن الحياة يمكن أن تختصر بها.

إنه حوّل العالم إلى كلمات قاطعة والحب كلمات متقاطعة، إن الأسئلة معه تورط عشقي، حتى الأجوبة انبهار لا يقل تورطا عنها ولكنها كانت تحب كل ما يقول ربما لأنها مأخوذة بغموضه، كان رساما يهوى رسم جسور مدينة قسنطينة وهي كانت كاتبة لذلك كان الحوار بينهما عميقا ولغته جميلة مفعمة بأمثال لأدباء عالميين.

وكانت البطلة المتحدثة في القصة عن أوضاعها من الناحية المكانية والحالات النفسية لأشخاصها وهي التي وصفت أباها الشهيد المناضل الذي تعرف عنه القليل وأمها المرأة المؤمنة وأخاها الأصولي المتمرد على وضع البلاد وزوجها الضابط البعيد

١- المصدر السابق، ص ٥٦.

عنها، والمنشغل بضبط أمن الدولة التي تعاني مشاكل بين السلطة التي بيد الجيش والأصوليين في الجزائر لذلك جاءت قصتها مطعمة بأوضاع البلاد السياسية.

وتعرض فوضى الحواس شخصيات مهزومة، تعرف كيف تعيش الحب رغم الخيبات والهزائم التي يمارسها البعض وأصحاب النفوذ ضد الوطن وضد أبنائه إلا أن قصة الرواية ترتكز على مبدأ أساسي، وهو المأساة المصغرة لمأساة الجزائر خلال العشرية السوداء أي تسعينيات القرن الماضي.(١)

وخالد بن طوبال من الشخصيات السياسية البارزة في هذه الرواية، وكانت معظم أفكار الرواية عن حبيبها الذي أيقض فيها رغبتها المستترة وأفلت العنان لشوقها، وأشعل كل شيء فيها، وهي المرأة الشرقية التي تعيش في أجواء المحافظة إنها تروي وتعري خفايا الروح عند المرأة في مجتمع محافظ، إنها فوضى الحواس.

بين حبيبين اهتمت بالأول وانجرفت للثاني، كان انجذابها لصديقه الصحفي ومغامراتها مع الرسام واضح خلال قولها: أحيانا كانت تذهب بي الأحلام فأتصور مكانا قد يجمعنا مصادفة قد لا يتعرف إلي برغم أنه قد رآني بل كتبني طوال هذه القصة ما دام هو الذي أهدى تلك الرواية لصديقه وأوصله دون أن يدري...إلي وحده كتاب هنري ميشو قد يدله علي، لو أنا أخذته معي أم أنا سأستدل عليه بصمته أو بتلك الكلمات القليلة التي كانت ميزته والتي كعطره سيرى بها صديقه: سأسأله: هل عرفتني؟

سيجيب -طبعا - أو قد يجيب حتما...

١- ينظر، المصدر السابق، ص ٥٠.

الكلمتان الوحيدتان اللتان قالهما يوم جلس إلى جواري في قاعة السينما، عندها سأعترف له: اشتقت لك...أتدري روعة أن تشتاق إلى شخص لم نلتق به. [1]

ولقد تمثلت السياسة الخاطئة لحكومة الرئيس الأسبق الشاذلي بن جديد في السماح للتيار الديني المتطرف المتمثل في الجبهة الإسلامية الإنقاذ في تكوين حزب سياسي رسمي رغم خطورة الخلط بين الدين والسياسة.

لقد تأسست الجبهة الإسلامية للإنقاذ مع مطلع عام ١٩٨٩، وكانت من طلائع الأحزاب التي تم الإعلان عنها بعد أسابيع قليلة من تبني التعددية الحزبية وذلك بمبادرة زعيم الجبهة الدكتور عباس مدني ونائبه علي بلحاج اللذين استطاعا حشد عدد كبير من الدعاة وأئمة المساجد والأساتذة والطلاب، حيث أن في هذه الفترة مثلت جريدة المنقذ لسان الجبهة.

ومن هنا تمثلت ظاهرة الإرهاب التي جسدتها أحلام مستغانمي في روايتها ومن بين الأمثلة على ذلك مقتل السائق "عمي أحمد" في قولها:

... فجأة، خطفتني من أفكاري طلقات نارية انطلقت على مقربة مني وهزني دويها بقوة مباغتة، حتى لكأن رصاصها اخترقني.

انتفضت والتفت مذعورة خلفي فلم ألمح سوى شاب، أصبح على عدة أمتار مني، يركض كسهم وسط الناس، ويختفي عند زقاق يتفرع من الجسر.

بحثت عن عمي أحمد فلم أره داخل السيارة ولا خارجها، تقدمت خطوات نحو الجبهة الأخرى، وإذا بجسده ممدّد على الأرض ودم ينزل من رأسه وصدره.

١- ينظر، أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٢٠٠ وما بعدها.

وتمثل حادثة مقتل الراحل محمد بوضياف من محاور الرئيسية التي ركزت عليها أحلام في روايتها يبدو وذلك في قولها المقتطف من روايتها"... حتى دون صوت كان بوضياف يخترق بعينين حزينتين، لهما ذلك الحزن الغامض، الذي يجربك على أن تثق بما يقوله بعينبن تعرفان تدرب الوطن على الغدر منذ الأزل عينان تغفران وتنسيان، مداهمهما حزن المنافي وإحساس عميق بخيانة الرفاق فلم يعد يغادرهما حزنهما ولا عادتا تقويان على الضحك.(1)

وكان بوضياف في وقعته الأخيرة مواليا ظهره إلى ستار القدر أو "ستار الغدر" يبدو واثقا، وساذجا، وشجاعا، وبريئا.

وكيف لا يحصل له .. كل الذي حصل؟

لا أدري عن أي شيء كان يتحدث لحظتها، أذكر أن آخر كلمة قالها "الإسلام".

وقبل أن ينهي جملته، كان أحدهم من المسؤولين عن أمنه، يخرج إلى المنصة من وراء الستار الموجود على بعد خطوة من ظهره، ويلقي قنبلة تمويهية...جعل دويها الحضور ينبطحون جميعهم أرضا.

ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين ويغادر المنصة من الستار نفسه.(2)

كنا في التاسع والعشرين من حزيران وكانت الساعة تشير إلى الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة. كانت الجزائر... تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها."

1- المصدر السابق، ص ٢٤٠، ٢٤١.

2- المصدر نفسه، ص ٣٢٠.

كما لم تغفل أحلام مستغانمي على وضع العرب عامة خلال تلك الفترة ومن أمثلة ذلك تحدثها عن الأخبار التي تصدر في الجزائر آنذاك ويظهر في قولها: "... بتاريخ ١٥ حزيران ١٩٩١ أستمرار محاصرة مخيمي "الميّة وميّة" و"عين الحلوة" الفلسطيني من طرف الجيش اللبناني" "العراق يقوم بعشرات المصريين وتعذيبهم"

"الإعدامات المستمرة في الكويت في حق الرعايا العرب" "انفراد الشركات الأمريكية بإعادة اعمار الكويت و" إسقاط ديون مصر.[1]

ج- مشاهد من رواية عابر سرير:

الموت والحياة على سرير واحد، إن الكلمة كالقنبلة تحدث هزات في عمق الإنسان تخترق أجواء النفس وتصدم الروح في عليائها وتربط بمكوناتها العالقة في أفق التألق والتمدد الغامض، ولولا القلق والحيرة والبحث الطويل ما تمكن العقل أن يرتاح عند حد معين من العقبات التي تحدثها هذه الهزات والارتدادات فكثير مما يتتج يصطدم بهذا الواقع ويلقي ردود أفعال كثيرة ومتنوعة ومتناقضة يغلب عليها السخط أكثر من الرضا، ففي رواية (عابر سرير) يتقاسمها نازعان الأول: هو امتناع القارئ بحكايات الحي المغرقة في رومانسيتها والثاني: هو نزعة الاحتجاج السياسي التي تتمثل قصصيا باستحضار ذاكرة الجزائر المجروحة بالعنف، والتصفيات والغش السياسي، فهما نازعات لا يلتقيان في مزاجهما إلا عند التخوم الذي تلتقي فيه اللذة بالعنف. وهذا إن لم يفسد أحد النازعين الآخر، حيث يصبح في هذه الرواية أبطال العشق ضحايا تلك الصراعات، وكأنها تستعين بالحب لطرد الروح الشريرة للحرب، حيث يموت البطل الرئيسي الرسام خالد الثاني (خالد بن طوبال): حيث يقتله السرطان

١- المصدر السابق، ص ٣٣٣، ٣٣٤.

على سرير عابر في مستشفى باريسي، وبهذا تسجل الهزيمة الأخيرة لجيل الثورة الجزائرية المسروقة، ففي هذه الرواية تبحث عن الحرية وهي قضية الإنسان الكبرى في ظل الصراع الاجتماعي الممتد عبر الأجيال وهي مشكلة ليس من السهل معالجتها في مرحلة واحدة دون المرور عبر هذه المسالك الوعرة والمتاهات المخوفة بأشواك الرفض والغضب والصد.

فرواية "عابر سرير" هي طرح جديد لأزمة الإنسان في بحثه عن الهوية في مختلف توجهاتها المعاصرة، وحتى تلك التي انشغلت بها الروائية في التمييز بين الطرح القديم الذي أحدثته،[1] أزمة الغبن الاجتماعي، والذي أسبابه تاريخية محضة أحدثتها العلاقات الإنسانية المصلحية التي مرت عن طريق ما يسمى بالاستعمار الجديد ،وبخلفاته النفسية والفكرية، كنا مساء اللهفة عاشقين في ضيافة المطر، رتبت بها المصادفة موعد خارج المدن العربية للخوف، نسينا أن تكون لليلة على حذر ظنا منا أن باريس تمتهن حراسة العشاق، فالحب الذي عاش تحت رحمة القتلة لابد أن يحتمي خلف متراس متاح للبهجة.[2]

هذه بداية مشوبة بالقلق والحزن وتوحي بالاستقرار، فحكاية هذا الرسام تنتهي في حيز محدد إذ تدبر الصدفة لقاء المرأة بالرجل ويؤذن بين اللقاء والفراق الأبدي وبين الاثنين تكمن اللهفة والشوق، التي تتشكل على إيقاع حوادث العنف والتصفيات وأخبار الوطن الذي يخالف مثقفوه وفنانوه العودة إليه، فمرض البطل وموته في رواية عابر سرير تعلن عن سوداوية الرواية والتصاقها بالرومانسية المكتئبة

١- ينظر، أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط ٦، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧، ص ١٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٩.

التي يتصاعد فيها الشجن، ليتحول إلى ميراث للبحث واللذة، وميراث لشعب وجيل وثقافة ومثقفين، فهذه الرواية فيها خفايا تكمن خلف كواليس السياسة الجزائرية، كما أنها تدلنا على صور قسنطينة المكان والطباع والأفكار.[1]

فكل الأبطال الذين حاكتهم الساردة، قد مروا عبر هذا السبيل لأننا إذا قرأنا وتمعنا في هذه الشخصيات التي لعبت دورا كبيرا في دفع الأحداث بشكل طبيعي سنجد أنفسنا أمام رواية تحكي أحداث تاريخية وعن أشخاص طبيعيين قريبين من واقعك، في سفرهم إلى عوالم مخالفة، وتقابلهم المتكرر واختلافهم وتصادمهم، الذي لم ينته عند حد معين من هذا التنقل المتبادل بينهم وبشكل مفاجئ وحتى في سير الشخصيات خاصة في تدافعها أمام المصاعب.

٥-١-١- البنية الداخلية للزمن الروائي في رواية "ذاكرة الجسد":

٥-١-١-١- زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة بداية ونهاية يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي،[2] ونجد تتابع الأحداث في ذاكرة الجسد في الترتيب التالي:

١- سجن "خالد" ومصادفة وجوده مع "سي الطاهر" في الزنزانة ٢- موت أم خالد ٣- توجيه "خالد" للجبل والتحاقه بالجبهة ٤- التقائه بقائده "سي الطاهر" والد "حياة" من جديد ٥- تعرضه للإصابة أثناء مساعدته ل "مصطفى" ٦- طلب "سي الطاهر" من "خالد" تسمية ابنته في البلدية عندما يستطيع ذلك ٧- توجه "خالد" إلى تونس لعلاج إصابته ٨- بتر ذراعه ٩- نصح الطبيبة له وتوجيهه

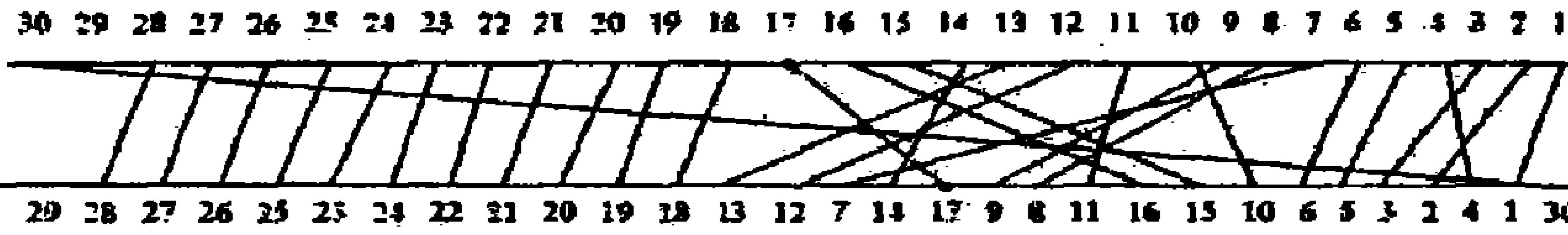
١- المصدر السابق، ص ٢٢٠.

٢- محمد بوعزة، مرجع سابق، ص ٨٧.

بالانشغال عن أحزانه بممارسة الرسم ١٠- التوجيه لبيت "سي الطاهر" وحمل ابنته الرضيعة وتقبيلها نيابة عنه وتسميتها في البلدية ١١- رسم لوحته حنين ١٢- التقاؤه بالشاعر زياد ١٣- سفره إلى فرنسا الأول ١٤- " ثم تعرفه على كاترين "١٥- إقامة معرض للوحاته ١٦- دخول "حياة" عالمه عند زيارتها أول مرة للمعرض ١٧- حبه الجنوني" لحياة"١٨- عودة "زياد" وتغير مجرى الأحداث بعد حب "حياة" له ١٩- غيرة "خالد" و سفره إلى اسبانيا ٢٠- عودة خالد من أسبانيا يليها سفر "زياد"٢١- استشهاد "زياد"٢٢- شكوك خالد التي لا تزال تراوده عن حب "حياة" لـ "زياد" تؤدي إلى إنهاء العلاقة ٢٣- قرار حياة الزواج من "مصطفى"٢٤- دعوة "سي الشريف" خالد إلى زفاف حياة بقسنطينة ٢٥- معارضة أخو "حياة" "ناصر" لزواجها من "سي مصطفى"٢٦- زواج حياة ٢٧- كآبة خالد و فراره إلى باريس ٢٨- إبلاغه بموت أخيه ٢٩- عودة خالد إلى قسنطينة ليهتم بأمر عائلة أخيه ٣٠- "خالد" في قسنطينة يكتب أحداث الرواية تستوقفه صورة "لحياة" على المجلة

٥-١-١-٢- زمن السرد: وهو الزمن الذي يقدم من خلال السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد[1] ونلاحظ في ذاكرة الجسد ترتيب الأحداث بالنسبة لزمن السرد كما يلي: ٣٠-١-٤-٢-٣-٥-٦-١٠-١٥-١٦-١١-٨-٩-١٧-١٤-٧-١٢-١٣-١٨-١٩-٢٠-٢١-٢٢-٢٤-٢٣-٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٢٩ ونستطيع أن نوضح تمازج زمن القصة بزمن السرد بالمخطط التالي:

١- محمد بوعزة، مرجع سابق، ص ٨٧.



الشكل يوضح تمازج زمن القصة بزمن السرد في حركة ديناميكية

ونجد فيها بداية القصة هي النهاية وهذا ما يؤكده "خالد" بطل القصة يقول ولقصتك معي عدة بدايات، تبدأ مع النهايات غير المتوقعة ومع مقالب القدر[1] إن أول كلمة يبدأ بها الراوي يكون كل شيء قد انقضى وانتهى وهذا ما يسمى في السرد بـ (ANTICIPATION) لكن يبقى الراوي أسير الفكرة فهي حاضره وماضيه، وهذا ما يؤدي إلى خرق الأحداث وهنا نجد البطل مثل الملاحم اليونانية حيث يكون ارتباطهم بماضيهم أشد الارتباط بحيث نجد قضية فرد من أسرة ما متعلقة بلعنة جد من أجداده الأوائل، وهذا ما حدث مع "أورست" فلعنته ناتجة من لعنة جده "طنطلوس" الذي عصى الآلهة وهكذا بقيت اللعنة حتى تكونت "الشجرة الملعونة" للعائلة وهذا ما يسمى (Gnomique Aoriste) وهذا الخرق تتابع الأحداث يسمى بـ: (ANACHRONIES NARRATIVES) وهنا يبدأ من اللحظة الحاسمة لمواجهة "خالد" حقيقة " حياة " ووضع حد لهذا الحب ونسيانها والانتقام منها بقتلها على الورق وتأليف رواية عن قصة حبه معها.

٥-١-١-٣- زمن القراءة: وهو لا يعني زمن القارئ بقدر ما يعني المدة الزمنية التي سيحتاجها القارئ لانجاز فعل قراءة عمل حكائي معين، وهي مدة قد تقصر أو تطول تبعا لحجم النص المقروء من جهة، ونوعية القراءة التي سينجزها فاعل القراءة

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٤٢.

من جهة ثالثة، غير أن ما يميزه في جميع الحالات، كونه زمنا ذا اتجاه واحد يحدد إدراكنا لمجموع أحداث النص السردي.(1)

وهكذا يلخص الراوي أحداثا جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات في كلمات قليلة، دون ذكر التفاصيل، ونرى من خلال "ذاكرة الجسد" أن الراوي لم يتحدث عن جميع مغامراته خلال خمس وعشرين سنة بل اكتفى بأهم الأحداث، فلو كان يسرد الأحداث بالتفصيل لما كان حجم الرواية "٤٠٤ ص" فهذا الحجم يخص الأحداث، ولا يعلق إلا على المهم منها أو ما بقي له منها مترسبا في ذاكرته. إن زمن القراءة يختلف من قارئ لآخر للتوضيح نضع جدولا فيه عينات قاموا بقراءة الرواية فتحصلنا على الجدول التالي:

ذاكرة الجسد ٤٠٤ ص	قارئ (١)	قارئ (٢)	قارئ (٣)	قارئ (٤)
زمن القراءة (سا)	٣٢ سا	٣٠ سا	٨٠ سا	٦٠ سا
الأيام	٨	٣	٤٠	٢١
معدل القراءة اليومي	٤ سا	١٠ سا	٢ سا	٣ سا

وجدنا أن زمن القراءة يختلف من فرد لفرد لعدة عوامل أهمها، التي استنتجناها حسب اختلاف القدرات الفردية (التقنية العقلية):

- التعود على الإطلاع.
- التلذذ بالأسلوب.

١- عبد العالي بوطيب، مرجع سابق، ص ١٤٤ .

- الانشغالات.
- طول النفس في المطالعة.
- قراءة العالم المتفحص النّاقد.
- قراءة السطحية دون تمعن.
- التخاذل.

إن النفس الطويل لقراءة رواية تتألف من ٤٠٤ ص، مكتوبة بلغة راقية ليس بالأمر الهين وقد ضبطنا زمن القراءة بالساعة لأن اليوم نصفه نوم والنصف الآخر عمل وانشغالات ولم نضبطه بالثانية لنترك فسحة للقارئ كي يتخيل ويتمعن مجرى الأحداث، إضافة للقدرة على تهجئة الحروف مع أننا وضعنا شرط القراءة المنتظمة وأهملنا التذبذب بحيث يقرأ في ثلاثة ساعات ويهملها في باقي الأيام، كما أننا لم نتطرق إلى القارئ الذي لا يستطيع إكمال الرواية حيث يتوقف في بدايتها وإن حاول جاهدًا يتوقف في المنتصف.

٥-١-٢- البنية الخارجية للزمن الروائي في رواية ذاكرة الجسد:

٥-١-٢-١- زمن الكاتب: أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف[١] ونأخذ زمن الكاتب بالنسبة "لذاكرة الجسد" أي المؤلفة أحلام مستغانمي من الرواية في حد ذاتها كاعتراف وذلك من غلاف الرواية في الطبعة ١٨ الجزائرية ٢٠٠٤ دار النشر منشورات ANEP حيث يتحدث عن المرحلة الثقافية والأنظمة التي تنتمي إليها المؤلفة حيث كتب:

١- نضال شمالي، مرجع سابق، ص ١٥٤.

أحلام مستغانمي (باللون البني كعنوان) خريجة كلية الأدب في الجزائر ليسانس أدب عربي، حاصلة سنة ١٩٨٢ على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السربون في باريس، ترجمت أعمالها إلى عدة لغات حائزة على جائزة نجيب محفوظ للرواية سنة ١٩٩٨، كما نضيف عامل آخر ساهم في التأثير على ثقافتها وهو والدها الذي عانى الويلات أثناء الاستعمار الفرنسي ونجد تعلقها بمدينة قسنطينة كان مؤثرا آخر وخاصة أن الروائية عانت من الاغتراب طوال حياتها، إضافة إلى كل هذا أنها كتبتها في زمن الأحادية القطبية في العالم وتزعم الرأسمالية، كما أثر أيضا في المؤلفة العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر وهكذا انعكس الماضي لديها وأصبح حاضرا روائيا، منكهة إياه بإطلاعها على الثقافة العربية والفرنسية.

٥-١-٢-٢- زمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي،[1] ونجد أن زمن القراءة يشتمل على زمن القارئ الواقعي الخاضع لمدركاته التفسيرية والتأويلية فكما يمكن أن نحكي القصة بأكثر من طريقة، يمكن، كذلك، تأويلها وتحميلها أكثر من دلالة وأكثر من مفهوم، فيمكن مثلا أن يحمل "خالد" في الرواية أكثر من صفة فهو مثال الرجل البائس الذي فقد ذراعه، وفقد حبيبته وفقد أعز الناس إليه أخيه، واغترب عن وطنه، وشك في أعز أصدقائه، انه مهووس بالغيرة التي أنهت حبه، كما انه رجل يستحق الشفقة لأنه خان قائده بحبه لابنته.

ويمكن أن نرى "خالد" رؤية أخرى فهو رمز الوطن، رمز الصمود، ورمز التضحية، والوفاء، انه من عطب في الحرب وفقد ذراعه وكان يقاوم، وتغلب على آلامه ومارس مهنة الرسم وعرض لوحاته في قاعات لم يعرض فيها أي عربي قبله

١- المرجع نفسه، ص ١٥٤.

لوحاته، أين تعرف بحياة التي رأى فيها صورة لوالدها ووفاءً لقائده وحبا فيه أحبها من خلاله، وهو رجل يتمتع بكل ملامح الرجولة والنخوة والعروبة – ونجد فيه غيرة الرجل على أهله وعلى من يحب – وهذا ما زاد إعجاب "حياة" و"كاترين" أيضا به، وقد ترك وطنه ليس حبا في الشهرة وإنما تأثرا بزياد وأيضا كي لا يرى الوطن يضيع أمام عينيه، وفقدانه لحبيبته وأخيه لم يكن سوى بداية حياة جديدة هجر الماضي بتأليفه صفحات الرواية، وفجيعته كانت السبب في عودته إلى وطن والاهتمام بعائلة أخيه وعيشه في جو أسري حرم منه مدةً طويلة، إلا أن ما ينبغي التأكيد عليه أن الرواية تنتمي إلى النصوص التسعينية، وهي مرحلة مفتوحة على كل التأويلات والاحتمالات، إضافة إلى ذلك فإن النص التسعيني لا سند مباشر له، وهذا ما يطرح إشكالية البنية الروائية التي ينبغي أن يتميز بها النص بجمل جزئيتها من شخصيات وتراث والأنا والآخر كمضامين مميزة للمتخيل السردي.(١)

٥-١-٢-٣- الزمن التاريخي: ويظهر في علاقة التخيل بالواقع،(٢) فلا تحيد رواية "ذاكرة الجسد" عن الإطار التاريخي المحلي، المؤرخ لفترة من فترات الذاكرة الوطنية وتقف الذاكرة على امتداد النسيج الروائي لرصد وقائع النضال الوطني، وكذلك ما بعد الاستقلال، عرفت "أحلام مستغانمي" كيف تفصح عن نفسها في علاقة المرأة مع اللغة حيث تحولت من موضوع لغوي إلى ذات فاعلية.

وفي سياق الزمن التاريخي تبدأ الرواية في الانفتاح على التاريخ الثوري المحلي بالولوج إلى حادث هام يتعلق بحوادث الثامن ماي ١٩٤٥ فتقول على لسان "خالد"

١- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفاعاليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن، ٢٠١٠، ص ٤٠.

٢- نضال الشمال، مرجع سابق، ص ١٥٤.

وكان سجن (الكديا) وقتها ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولي، إثر مظاهرات١ ماي ١٩٤٥ التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيهما أول عربون للثورة متمثلا في دفعة أولى من عدة آلاف من الشهداء سقطوا في مظاهرات واحدة وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات،[1] وهنا يجسد الخطاب الروائي سرد تقريري للتاريخ ابتداء من حوادث الثامن ماي بعد الحرب العالمية مباشرة كما يجسد تمهيدا في نفس الوقت إلى اندلاع ثورة أول نوفمبر، ويتم ذلك في قسنطينة وبالتحديد في سجن الكادية، ونرى ذلك عند استرجاع خالد وعودته إلى مرجعية تاريخية هامة "هنا وقفت جيوش فرنسا سبع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة فرنسا التي دخلت الجزائر سنة ١٨٣٠، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على الصخرة أبوابها إلا سنة ١٨٣٧ سالكة ممرًا جبليا تركت فيه نصف جيشها، وتركت فيه قسنطينة خيرة رجالها".[2]

وبعد توغلنا في سبر أغوار البنية الداخلية والخارجية للزمن نتوجه إلى تقسيم آخر، تكون فيه عناصر الزمن أكثر وضوحا وتقرب الرؤيا أكثر لصلب موضوع الرواية؛ ألا وهو التقسيم الجينيتي الثلاثي للزمن .

٥-١-٣- عناصر الزمن الجنيتي في رواية "ذاكرة الجسد":

٥-١-٣-١- الترتيب الزمني في ذاكرة الجسد:

٥-١-٣-١-١- الاسترجاع: وهو الأكثر ورودًا في نص الرواية، لأنه يروي لنا ما وقع من قبل وخاصة أن الرواية تبدأ كعملية استرجاع للذاكرة (أي العودة إلى

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٠.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٩٢.

الوراء) بحيث يعيد الحدث التالي الحدث الذي قبله، وقد اتخذ الاسترجاع في رواية ذاكرة الجسد صفة متميزة، بحيث تنطلق هذه السمة من أن السرد الغالب هو سرد بضمير المخاطب، وهو وسيط بين الغائب والمتكلم، فإذا به لا هو يحيل على الخارج كليا، ولا هو من الداخل، ولكنه يقع بين المرتبتين.

ولقد أشارت بعض الدراسات إلى أن استخدام ضمير المخاطب في رواية ذاكرة الجسد، قد أحدثت إرباكا شاملا في بناء النص على مستوى السرد الإسترجاعي "فخالد بن طوبال" يروي "لحياة" أحداثا سبق وأن عرفتها، أو قد تكون طرفا فيها مما يؤدي في بعض الأحيان لغياب صيغ السرد وحلول السرد المباشر.

وفي الفصول الأخيرة للرواية نجد الراوي يقوم بعملية استرجاع ليس لأحداث الرواية، وإنما في وصف شامل لقسنطينة من حيث مبانيها وأيضا تاريخيا، وكيف عاش فيها وكيف كانت أسوارها تقاوم الاحتلال، والجدول التالي يوضح بعض الإسترجاعات في الرواية التي قمنا بترتيبها لتعطينا تسلسل شبه منطقي لأحداث الرواية مبينين وظيفة كل استرجاع:

موضوع الاسترجاع	الاسترجاع	وظيفة	الصفحة
الوقوف واستذكار قسنطينة	"هنا وقفت جيوش فرنسا تسع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة، فرنسا التي دخلت الجزائر سنة ١٨٣٠، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على الصخرة إلا سنة	ربط التاريخ بالرواية والوقوف على	٢٩٢

	١٨٣٧	الشواهد	
	" كل المدارس والكتاتيب العتيقة، كل المآذن، كل البيوت، المغلقة، كل السجون، كل المقاهي، كل الحمامات، تلك المقبرة... "	المكانية المرتبطة بتغير الزمن	٣٢٨
	ها هو سجن (الكديا) أتأمله كما نتأمل جدران سجن أوّل، دخلناه كما ندخل حلما مزعجا لم نكن مهيئين له"		٣٢٢
	كأن سجن " الكديا" من ذاكرتي الأولى التي تمحوها الأيام"		٣١٩
	أذكر أنه كان سيوقفني و أنا أمر بمحله متجها إلى ثانوية قسنطينة	الحنان إلى	٣٢١
مرحلة الطفولة والشباب	"وكان لعدة سنوات أيضا سر نشوتي السرية، وأحلامي المكبوتة أيام صباي، يوم كنت أحلم به ولا أجرؤ على دخوله، ربما خوفا من أن ألتقي بأبي هناك ربما أيضا لأنني كنت مكتفيا بمغامراتي العابرة المسروقة فوق السطح تارة، أو في غرفة المؤونة التي قلما يفتحها أحد..."	الأمام وغرائزه الطفولية كانت سببا رئيسيا في حبه لـ" حياة "	٣١٤

	" وعمر لحظة ، عادت ذاكرتي عمرًا إلى الوراء إلى معصم (أما) الذي لم يفارقه هذا السوار قط "		٥٣
	وكدت أصرخ وأنا أتذكر فراش طفولتي وتلك " البطانية " الصوفية التي كانت غطائي في مواسم البرد القسنطيني "، كدت أصرخ في ليل غربتي ... "دثريني قسنطينة... "ولكن لم أقل شيء ليلتها"		٦٢
	"كنت كل مرة أفاجأ بامرأة أخرى داخلك تتعطرين ببخورها، ترتدين قندورة عنابي من القطيفة، في لون ثياب" أما "تمشين و تعودين على جسورها، فأكاد أسمع وقع خلخالك الذهبي يرن في كهوف الذاكرة"		١٤١
	كيف حدث يوما ... أن وجدت فيك شبها بأمي كيف تصورتك تلبسين ثوبها العنابي وتعجنين بهذه الأيادي ذات الأظافر المطلية الطويلة، تلك الكسرة التي افتقدت مذاقها منذ سنين؟		
مرحلة سجنه و	كيف لي أن ألغي سي الطاهر من	تعلقه بقائده	٤٤

إنظمامه للجيش بعد موت أمه والذهاب إلى تونس وبتر ذراعه وتسميته حياة وممارسته للرسم	ذاكرتي، وألغي عمره من عمري، لتمنح حبيبها فرصة ولادة طبيعية؟"	واعتباره السبب الرئيسي في الأثر النفسي وتأنيب الضمير والشعور بالخيانة لقائده بحبه لابنته التي أعتبر بمثابة الوصي عليها في فترة ما	
	في سجن (الكديا) أكان موعدي النضالي" الأول مع (سي الطاهر) كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة..."		٣٠
	"كان في مصادفة وجودي مع (سي الطاهر) في الزنزانة نفسها		٣٢
	ألوحيد الذي لم يترك خلفه سوى قبر طري لأم ماتت مرضا و قهرا..."		٢٧
	" الكل هذا تقلصت عائلتي فجأة في شخصيه، ورحت أتفانى في إثبات بطولتي له ..."		٣٣
	" ويرغم ذلك، مازلت أذكر تماما حضوره الأخير، عندما جاء يتفقدني قبل سفري بساعة "وقال له" ...وأود أيضا أن تقوم بتسجيلها في دار البلدية..."		٣٦
	خمس وعشرون سنة، عمر اللوحة التي أسميتها دون كثير من التفكير "حنين" لوحة لشاب في السابعة والعشرين من عمره، كان أنا بغربته وبحزنه وبقهره"		٦٣

	"لوحة في عمرك... تكبرينها ببضعة أيام وتصغرك في الواقع ببضعة أشهر لا غير " لوحة كانت بدايتي مرتين مرّة يوم امسكت بفرشاة لأبدأ معها مغامرة الرسم... ومرة يوم وقفت أنت أمامها و إذا بي أدخل في مغامرة مع القدر ..."		٦٤
	تراني سأخون سي الطاهر قائدي ورفيقي وصديق عمري بأكمله فأدنس ذكراه وأسرق منه زهرة عمره الوحيدة ووصيته الأخيرة؟ أيمكن أن أفعل كل ذلك باسم الماضي، وأنا أحدثك عن الماضي "		١٠١
تعرفه إلى زياد وسفره إلى فرنسا	لقد عرفت شاعرا فلسطينيا كان يدرس في الجزائر كان سعيدًا بحزنه ووحدته، مكتفيا بدخله البسيط كأستاذ للأدب العربي، وبغرفته الجامعية الصغيرة، فصبر حتى ذلك اليوم الذي تحسنت أحواله المادية، وحصل على شقة وكان على وشك الزواج من إحدى طالباته التي أحبها بجنون، والتي قبل أهلها أخيرًا	تعرف"حياة" بزياد وحبها له يعد السبب الرئيسي في انفصالها عن "خالد"	١٤٥

	تزويجها منه .عندما قرر فجأة أن يتخلى عن كل شئ ويعود إلى بيروت ليلتحق بالعمل الفدائي...		
	"أصبح زياد تدريجيا صديقي الوحيد الذي أرتاح إليه حقا "		١٥١
	ذات يوم زارني زياد... ذلك الشاعر الفلسطيني الذي حدّثتك عنه والذي لم أكن التقيت به قبل. وكنت اتصلت به لأطلب منه حذف أو تغيير بعض الكلمات التي جاءت في ديوانه... توقفت عيناه عند ذراعي المبتورة لحظة، ثم رفع عينيه نحوي في نظرة مهيمنة وقال."لا تبتر قصائدي سيدي.. ردّ لي ديواني، سأنشره في بيروت"		١٥٠
	" آخ ... كم كان زياد مدهشا! لا بدّ أن أعترف اليوم أيضا أنه كان مدهشا حقا، وأنني كنت أحمق، كان لابدّ أن أحدثك عنه وأنا أتوهم أن الجبال لا تلتقي لماذا كنت أحدثك عنه بتلك الحماسة		١٥٣

	ويتلك الشاعرية؟"		
تعرفه على كاترين	" لم أخبرك أن هذه الحادثة تعود لسنين، وأن صاحبتها ليست سوى كاترين، وأنه عليّ فيما بعد أن أقدم لجسدها اعتذارًا آخر يبدو أنه كان مقتنعا لدرجة أنها لم تفارقني منذ ذلك الحين ! " أذكر اليوم بشيء من السخرية، ذلك المنعطف الذي أخذته علاقتنا فجأة بعدما حدثتك عن تلك اللوحة ...	تعزيز صورة البطل ومكانته لدى الشخصيات الأخرى وهذا سبب انجذاب حياة نحو خالد وبدايته	٩٥
لقاؤه مع حياة وقصة حبهما العنيفة التي سرعان ما تنتهي ليعود خالد إلى فرنسا بعد زواج حياة	" ولكن وقتها لم أضحك بل ربما بكيت وأنا أحييك بحماقة عاشق ... " يسعدني ..."		٢٧٨
	قررت قتلي حسب الأصول، بجرة سكين واحدة، ذهابا وإيابا...في لقاء وفراق واحد. فما أرقك بي. وما أغباني"		٢٧٩
	لقد وصلت بمرارتي وخيبتي حدّ الطمأنينة والسعادة المبهمة "		٢٩٥

	أكثر اللحظات وجعا، أكثر اللحظات جنونا. أكثر اللحظات سخرية أكانت تلك التي وقفت فها لأسلم عليك، وأضع على وجنتيك قبلتين بريئتين، وأنا أهنئك بالزواج..."		٣٧٢
	وأنني قطعت الجسور مع الوطن حتى إشعار آخر"		٣٨٤
موت أخيه وعودته إلى الوطن	ذات يوم من أكتوبر ٨٨، جاء خبر موته هكذا صاعقة يحملها خط هاتفي مشوش، وصوت عتيقة الذي تخنقه الدموع " "هاهي ذي قسنطينة مرة أخرى ... تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها و لو جثة. هاهي قد هزمتنا، وأعادتنا إليها معا. في تلك اللحظة التي اعتقدنا فيها أننا شفينا منها وقطعنا معها صلة الرحم "	عودة البطل لوطنه واندماجه في أسرة جزائرية من جديد وهنا تعد بمثابة حل للآلام ونهاية سعيدة بعد أن عان الغربة فقد آن الأوان	٣٨٨ ٣٩١

		كي يتوحد مع الوطن	
	عجيب هو عالم النساء حقا ! كنت أتوقع أن تقعي في حبّي، وأنت تكتشفي تلك العلاقة السرية التي تربطني بلوحتي الأولى "حنين" لوحة في عمرك و في هويتك وإذا بك تتعلقين بي بسبب لوحة أخرى لامرأة أخرى، تعبر الذاكرة خطأ !	قصة حب مشتركة	٩٦
لقائه مع حياة وقصة حبهما العنيفة التي سرعان ما تنتهي فيعود "خالد" إلى فرنسا بعدما ان تزوجت "حياة"	مازلت أذكر قولك ذات يوم : ...... "الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث"	صلب القصة وعمودها الفقري نتج عن هذا الحب فيما بعد عذاب البطل والمشكلة التي يستوجب لها حل	٧
	"كان يوم لقائنا يوم للدهشة لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول" "كان فيك شيء ما أعرفه شيء يشدني إلى ملامحك المحببة إلي مسبقا، وكأنني أحببت امرأة تشبهك أو كأنني كنت مستعدا منذ الأزل لأحب امرأة تشبهك تماما"		٥١
	"كان الزمن يركض بنا من موعد إلى آخر، والحب ينقلنا من شهقة إلى أخرى،		١٠٠

	وكنت أستسلم لحبك دون جدل. "كان حبك يجرفني بشبابه وعنفوانه وينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللامنطق... تلك التي يكاد يلامس فيها العشق، آخر المطاف، الجنون أو الموت ...		
	"مازلت أذكر ذلك السبب العجيب ... عندما رن الهاتف ذلك المساء بتوقيت نشرة الأخبار ... كان سي الشريف على الخط ... أتدري لماذا طلبتك الليلة؟ ... لحضور عرس ابنة أخي الطاهر ..."		٢٦٨
	انتهت المكالمة، وبدأت مرحلة جديدة من حياتي... فهل كنت الرابح أم الخاسر الوحيد... كرهتك ذلك اليوم بشراسة لم أكن عرفتها من قبل "نوبة شوق وعشق وجنون.		٢٧١ ٢٧٢ ٢٧٣

وهكذا يظل السارد يستعيد أحداثا حدثت بوتيرة واحدة تحدد للسرد ولفضائه (المكاني والزماني)، وتبدو كل الأحداث مسترجعة، وقد ظلت شخصية البطل أسيرة الاسترجاع، لدرجة أنها توسلت شكل السيرة الذاتية بحيث يصبح لدينا شكل نص أدبي يسمح بحرية الاسترجاعات والاستذكارات، فنجد أن عملية الاسترجاع مدعمة بتواريخ توحي بالزمن الموضوعي، إذ تحدد الروائية بعض التواريخ لتثبت واقعية

أحداث روايتها: "سنة ١٩٥٥ ... وفي شهر أيلول بالذات التحقت بالجبهة"[١]، وكذلك استشهد في صيف ١٩٦٠،[٢] وسنة ١٩٧٣ عثرت مصادفة على تلك البطاقة ضمن أوراقي القديمة".[٣]

وأيضا نجد في رواية ذاكرة الجسد أن الذاكرة هي وسيلة تشكل الكتابة، ومن تقنيات السرد الاسترجاعية نجد خالد يلجأ إلى التذكر في بعض الحوارات الداخلية حيث يتذكر ما قاله في نفسه في تلك اللحظة في كثير من المواقف، فتسبح أفكاره في اللاشعور، ويصور حالته الداخلية وعواطفه المتأججة وما يجول في خاطره والتخمينات التي تتبادر إلى ذهنه، وقد ركزنا على الاسترجاع كمحل دراسة أكثر من غيره، لأن الرواية تبدأ من سرد السيرة الذاتية للبطل "خالد" كعملية استرجاع لسرد كل الأحداث، والخطوات، والمحاورات، والمشاهد، والمواقف، ويسترجع الأماكن والزمان، ويسترجع التاريخ والشخصيات، فالرواية في مجملها عملية استرجاع.

٥-١-٣-١-٢- الاستباق: لقد حفلت رواية ذاكرة الجسد باستشرافات تشويقية محفزة للسرد وذلك حين يقول السارد "نحن لا نشفى من ذاكرتنا، لهذا نحن نكتب ولهذا يموت بعضنا أيضا".[٤] وفي قوله أيضا "أجد أن لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة حقا. الشيء الوحيد الذي لم أكن لأتنبأ به، أو أتوقع عواقبه علّي، لأنني كنت أجهل وقتها أن الأشياء غير العادية، قد تجرّ معها أيضا من الأشياء العادية "كان يوم لقائنا يوما للدهشة...لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٣.
٢- المصدر نفسه، ص ٤٥.
٣- المصدر نفسه، ص ٨٢.
٤- المصدر السابق، ص ٧.

الأول أليس هو الذي أتى من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى ليجمعنا في قاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض فن الرسم؟ [1].

وهنا استشراف لمرحلة لاحقة وهي بداية قصة حب عنيفة حيث يمهد هذا الاستباق للأحداث التي تليه، ويزرع شيء من التشويق في نفس القارئ ليكمل بقية الأحداث ويرى نتيجة وثمرة هذا اللقاء الذي لعب فيه القدر والصدفة الدور الرئيسي، وهنا يتحدث السارد عن السياق وفي نفس الوقت هو ضمن عملية الاسترجاع، ونجد أيضا نوعا من الاستباق يدخل ضمن الاسترجاع بحيث يلمح فيه إلى التحول العاطفي الذي لم يحدث وقتها ونورد مقولة من الرواية تؤكد ذلك: "نسيت يومها أقبلك نيابة عني... وأن أبكي أمامك نيابة عني نيابة عن الرجل الذي سيتحول إليه على يدك بعد ربع قرن [2]، يحمل القول سمة المفارقة الزمنية ما بين زمن حدوث الحدث، وزمن سرده.

ورغم أن الرواية اعتمدت على تقنية الاسترجاع والزمن الماضي، إلا أن ذلك لا يمنع وجود استباقات في ثنايا السرد، وخاصة أن الرواية انبنت على حوادث مفصلية سببت تأزم الأحداث إلى نهاية الرواية وتمثل أهمها في تعرف "زياد بـ"حياة" وذهاب "خالد" إلى اسبانيا، وحقيبة زياد التي أخذ خالد يبحث فيها عن دليل الخيانة وقد اختلطت الاستشرافات بالاسترجاعات والتي كانت تشير إلى بؤرة توتر الرواية بحيث يتحدث في مقطع يقول: أنه قانون الحمقات، أليس كذلك؟ أن أشتري مصادقة مجلة لم أتعود شراءها، فقط لأقلب حياتي رأسا على عقب ![3] وهنا استبق انقلاب حياته

١- المصدر نفسه، ص ٥١.

٢- المصدر نفسه، ص ١١٥.

٣- ينظر، المصدرالسابق، ص ١٦.

قبل وقوع ذلك حيث أنه توقع انقلاب حياته فور رؤيته للصورة وهو لم يتحرك من مكانه بعد لف الصورة كان لها كل الأثر فيما بعد، بحيث نجد في عدة مقاطع اثر ذلك حيث تحتوي الرواية على عدة استباقات تتخذ شكل الوظيفة الختامية كونها تدفع بخط العمل إلى نهاية منطقية.

ويظل السارد يبحث في زمنه الحاضر ليجد حلا لتلك الخبرة المؤلمة تحت خط الاستشراف، فيجد حلا في نهاية، وكأنها استطراد لذلك المشهد الأول وشواهد على الاسترجاعات للذاكرة، ولتصف نوعا ما الحكايات الماضية التي تم سردها أو سيتم سردها نذكر بعض الأمثلة: بعضها مسودات قديمة وأخرى أوراق بيضاء تنتظر منذ أيام بعض الكلمات فقط... كي تدب فيها الحياة وتتحول من ورق إلى أيام[1]، وكيف تطابقت مساحة الأوراق البيضاء المستطيلة، بتلك المساحة الشاسعة البياض للوحات لم ترسم بعد...ومازالت مسندة على جدار مرسم كان مرسمي؟ [2]، قصة كان يمكن ألا تكون قصتي، لو لم يضعك القدر كل مرة مصادفة، عند منعطفات فصولها[3] غدا تبدأ طقوس أفراحك... وينتهي ذلك الزمن الذي سرقناه من الزمن، أجمل الأحلام إذن سيدتي أنا في انتظارك غداً.[4]

وهكذا فإن لتقنتي الاستباق والاسترجاع ساهمت في بناء سردي (رواية) فتترتب على أساسهما الأحداث على محور الزمن، ونلاحظ أن الاسترجاع كان التقنية المسيطرة على ذاكرة الجسد، وهذا لكون الاسترجاع أكثر ملائمة لسرد الأحداث

١- ينظر، المصدر نفسه، ص ٨.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ٩.

٣- ينظر، المصدر نفسه، ص ٩.

٤- ينظر، المصدر نفسه، ص ٣٠٩.

وخاصة أن رواية ذاكرة الجسد كانت بمثابة سيرة ذاتية لبطلها "خالد" وهكذا تسير أحداث القصة وفق الزمن السردي للأحداث، وذلك لأن الأصل في السرد الحكائي هو التوالي الزمني الذي يتواصل إلى نهاية الرواية والذي يضع تحت جناحه الممتد مختلف تقنيات السرد الروائية وهذا ما نحن بصدد استبيانه واستجلائه.

٥ـ١ـ٣ـ٢ـ الديمومة (المدة):

٥-١-٣-٢-١- المشهد: إن المشهد في "ذاكرة الجسد" ما هو إلا تمهيد للإسترجاع والاستباق وهذا يظهر جاليا من جلال قول خالد: "كان في عينيك دعوة لشيء ما، كان فيها شيء من الغرق اللذيذ المحبب، وربما نظرة اعتذار مسبقة عن كل ما سيحل بي من كوارث بعد ذلك بسببها"[1] وهكذا انبنت "ذاكرة الجسد" على قصة حدثت أحداثها وشاركت فيها البطلة المروي لها في الرواية لتستعيد أحداثها، وحوارها، ووقفاتها وهكذا أصبحت الحوارات ضرورة في السرد وهذا لاكتمال للأحداث، فكان عبارة عن سداد فجوات السرد في الرواية، من أجل تحقيق استرجاع كامل الأحداث واستباق لمعلوم المصير، وقدر بائن للعيان لعلاقة البطلين، والتي ظلت نتيجتها محتومة ومتوقعة والمعلومة منذ بداية الرواية.

ونجد المشهد السردي الممهد للإسترجاع والاستباق في الرواية "لا تنسى كتابك غدًا... أريد أن أقرأك... ولذا وجدت في كلامك اعترافًا بفرح مشترك سري..."[2] ونحدد بعض المشاهد التي نقصد بها تقنية المقطع الحواري، أين يتوقف السارد ويسند الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانه وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو

١- المصدر السابق، ص ٦٩.

٢- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٧٠.

الراوي في هذه الحالة يسمى السرد، بالسرد المشهدي (Recit scenique) ومثاله نلخصه في هذا الجدول:

الصفحة	المشهد	أطراف المشهد
٣٣	ثم قال: جئت...! وأجبته يفرح ويحزن غامض معا: جئت!	سي الطاهر/ خالد
٦٩	"متى ينتهي العرض؟" قلت: "في ٢٥ نيسان... أي بعد عشرة أيام .." صاحت: عظيم ... سأجد فرصة للعودة مرة أخرى"	حياة / خالد
١١٢	واشك أما الزهرة؟ زاد بكاؤها وهي تحضنني وتسألني بدورها... واش راك يا ولدي...؟	أما الزهرة/ خالد
١٩٩	"دعني أحرز... ألست زياد الخليل؟ ووقف زياد مدهوشا قبل أن يسألك - كيف عرفت	زياد / حياة

وفي ذاكرة الجسد نجد الحوار تقريبا جرى بين كل الشخصيات وهذا لتصوير المشهد بدقة وتبطيء حركة السرد بالاستعانة الحوارات والمشاهد السردية.

٥-١-٣-٢-٢- الوقفة: نمت خلال المقاطع السردية التي تستعين بالوصف، خلف السارد في رواية "ذاكرة الجسد" أين يتكلم السارد على ديكور مشهدي للحدث أو لتصوير الشخصية أو كلاهما معا، بحيث نشعر بتوقف الزمن في هذا المشهد الوصفي، الذي يصوره الراوي، البطل عند ما كان يتفحص حياة "لم تكوني جميلة ذلك الجمال الذي يبهر، ذلك الجمال الذي يخيف ويربك كنت فتاة عادية، ولكن

بتفاصيل غير عادية، بسر ما يكمن في مكان ما من وجهك...ربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين المتروكين على استدارتهما الطبيعية، ربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح كدعوة سرية لقبلة أو ربما عينيك الواسعتين ولونهما العسلي المتقلب. وكنت أعرف هذه التفاصيل...[1] نلاحظ خلو هذه اللغة من الصيرورة الزمنية، إنها تصور ملامح حياة و تصفها وصفا حسيا ماديا، تصور الجوانب التي لفتت انتباه البطل رغم أنها كانت عادية، فلم تكن بذلك الجمال الذي يبهر الألباب، وهنا يعتبر موقفه حالة إعجاب وانجذاب وتفسير ذلك هو الحب الذي وقع فيه دون سابق إنذار.

٥-١-٣-٢-٣- الحذف: كان استخدام الحذف بكثرة في رواية "ذاكرة الجسد" بحيث تختصر الكاتبة به أزمنة طويلة، فيتحول إلى زمن آخر، بشكل مفاجئ، أو تستبق عدة سنوات أو فترة طويلة من ذكر التفاصيل أو تسترجع سنوات بطريقة مختصرة مفاجئة تحدث نوعا من التغير في أحداث الاسترجاع:

الرقم	الحذف	الصفحة
١	"وها أنت تدخلين إلي من النافذة نفسها التي سبق أن دخلت منها منذ سنوات"	١١
٢	"ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق"	٢٥
٣	"كانت الثورة تدخل عامها الثاني"	٢٧

١- المصدر السابق، ص ٥٤.

٤	ذات خريف من سنة ١٩٥٧، وأنا أسجلك في دار البلدية لأول مرة	٦٤
٥	صباح الخير قسنطينة... كيف أنت يا جسري المعلق...يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟	٧٩
٦	"إن من حسن حظك أنك لم تزوري قسنطينة منذ عدة سنوات ..."	٢١٠

ونجد السارد يحذف من زمنية السرد من أجل إيقاف الأحداث أو استرجاعها والعودة لذكريات مرت ونجد في هذه الأمثلة (١ و٦) نموذج للحذف الضمني الذي لا يحدد المدة الزمنية للفترة المحذوفة فيترك للقارئ مهمة تخمينها وتقديرها بينما يلجأ في كثير من الأحيان للحذف المعلن الذي يحدد الفترة المحذوفة من زمن القصة شكل صريح (منذ أكثر من ثلاثين سنة) والغاية الأساسية والهدف الرئيسي من الحذف هو تسريع الزمن واختصار الأزمان، بحيث نختصر الرجوع إلى ربع قرن في كلمتين لا غير.

٥-١-٣-٢-٤- الخلاصة (المجمل): نجد في "ذاكرة الجسد" سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قلبية... إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفته تلخيصا ومثاله: "خمس وعشرون سنة، عمرا للوحة التي أسميتها دون كثير من التفكير حنين" لوحة لشاب في السابعة والعشرين من عمره، كان أنا بغربته وبحزنه وبقهره، وها أنا ذا اليوم في غربة أخرى وبحزن وبقهر آخر..ولكن بربع قرن إضافي، كان فيه كثير من الخيبات والهزائم الذاتية وقليل من الانتصارات الاستثنائية ها أنا اليوم أحد كبار الرسمين الجزائريين، وربما كنت أكبرهم على الإطلاق، ها أنا اليوم، نبي صغير نزل

عليه الوحي ذات خريف في غرفة صغيرة بائسة،في شارع باب "سويقة" بتونس ها أنا نبي خارج وطنه كالعادة، وكيف لا ولا كرامة لنبي في وطنه؟"[1].

في هذه الفقرة أجمل السارد "البطل" واختصر مسيرته الفنية بحيث اختصرها في عدة سطور فرجع إلى خمس وعشرين سنة إلى الورى حيث كان شابًا عمره سبعة وعشرين سنة في تونس مبتور الذراع بائس فقير ثم سار الزمن الذي اختصره في عدة عبارات ليورد صورته بعد مرور خمس وعشرين سنة من المعاناة، ليصبح بعدها أحد الرسامين الجزائريين الكبار، بل وأكبرهم على الإطلاق، وفي الرواية كثير من الخلاصات، حيث يحاول السارد في معظم سرده اختصار أحداث وتواريخ وأماكن وذلك لأن ذاكرته لا تحمل الكثير من التفاصيل غير المهمة في نظر السارد أو لسبب آخر، وهو أنه لا تكفي رواية واحدة لسرد قصة حياته بالتفصيل ولهذا سرد الأحداث المهمة فقط، والتي غيرت مجرى حياته ونستدل على ذلك بقوله: "على مفكرة ملأى بمواعيد وعناوين لا أهمية لها وضعت دائرة حول تاريخ ذلك اليوم: نيسان ١٩٨١ وكأنني أريد أن أميزه عن بقية الأيام، قبل ذلك اليوم، لم أجد في سنواتي الماضية ما يستحق التميز... ثماني مفكرات لثماني سنوات، لم يكن فيها ما يستحق الدهشة جميعها صفحة واحدة لمفكرة واحدة لا تاريخ لها سوى الغربة... تتحول فيها السنوات إلى ثماني مفكرات لا غير، مازالت مكدسة في خزانتي الواحدة فوق الأخرى..."[2].

ولهذا السبب تم جمع الأحداث في كثير من المواقف لكي لا يطيل في السرد وأكد على ذلك المقولة المذكورة سالفا حيث استغرقت ثماني سنوات، ثماني مفكرات تحتوي كل مفكرة ٣٦٦ صفحة على الأقل عدد أيام السنة، فما بالك ب ٢٥ سنة، كم

١- ينظر، المصدر السابق، ص ٦٣.

٢- المصدر السابق، ص ٦٥.

تحتوي من مفكرات لأنها تمثل خمس وعشرون سنة من المعانات والمغامرات محاربة الاستعمار، وبقاء في المستشفيات تغير الأحداث والتعرف على آلاف الأشخاص، هل تكفي كل هذا رواية تتكون من (٤٠٤ ص)، ولهذا السبب لجأ الراوي البطل في كثير من المواقف والإسترجاعات إلى المجمل أو الخلاصة وجمع الأحداث وفترات طويلة من الزمن في فقرة أو عدة أسطر.

٥-١-٣-٢-٥- التواتر: والتواتر يشبه الوقفة من حيث أنه يعيق حركة السرد، بحيث يتكرر الحدث نفسه عدة مرات ونجد في ذاكرة الجسد عدة مواقف وأحداث يركز عنها الراوي ويكررها أكثر من مرة وكلما لزم ذلك مثل التقاء خالد بحياة فقد كرره الراوي أكثر من مرة بأكثر من صيغة، وفي عدة استرجاعات، ونجده يكرر الحدث فيقول: عندما ابحث في حياتي اليوم أجد أن لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة حقا ...[1]،

أي موعد عجيب كان موعدنا ذلك اليوم ! ... [2]،

كان يوم لقائنا يوما للدهشة... لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول.[3]

ونجد أيضا في ذكره لأحداث الثورة حيث يعيد حادثة سجنه مع سي الطاهر يعيدها أكثر من مرة وأيضا حديثه عن ميلاد حياة وتسجيلها ورسم لوحته الأولى أكثر من مرة وحديثه عن قسنطينة في حد ذاتها وجسورها، سيما في السرد الذي يمتد

١- المصدر السابق، ص ١٤.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ١٥.

٣- ينظر، المصدر نفسه، ص ٥١.

إلي مسافات كبيرة يخشى فيها السارد ألا يتذكر القارئ في آخر النص ما قرأه في أوله وهكذا يرتبط ما هو تال بالأول، فيساعده على فهم النص، وذلك باستخدام تقنيتي التخزين والاسترجاع.

لقد كان الزمن في الخطاب الأدبي التقليدي يكتسب منطق التسلسل والتتابع المنطقي هذه العمودية التقليدية التي ارتبطت بتوظيف قاصر لمفهوم الزمن، حيث لم يتجاوز في أكثر الكتابات بعده النحوي، فكان أن أزيح عن مفهومه الجمالي، والفلسفي الذي يضفي على السرد طابع الأدبية وجماليات الزمن "فهو حين يكتب عن قصد المرجع الزمني منظماً نصه القصصي، لا يهتم بتسلسل أحداث الحكاية، بل بالاعتماد على تصور جمالي أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي"[1].

إن رواية "ذاكرة الجسد" تتعاطى مع الزمن، كما يعيش إنسان مفعم بالحياة لحظته الحاضرة بكل زخمها الهائل من التجارب والمشاعر والأفكار، كأن هذه اللحظة الحاضرة لا تستطيع استيعاب الذات المفعمة بكل متغيراتها، فيلجأ الحاضر قسراً على زمن جديد خارج الزمن التراتبي المألوف، فيستحضر ماضي في حاضر ما ثم يستشرف المستقبل، وكأنك تقرأ في الرواية تاريخاً ماضوياً سبق أن قرأته مراراً، ثم تشعر بأنك تعيشه اللحظة بكل تفاصيلها وأبعادها الحسية والمعنوية معاً وتسافر عبر الزمن إلى مستقبل مجهول، لكن الزمن في هذه الرواية يظل قيمة لا نهائية أبدية تتبدل باستمرار التحولات والعلاقات، ذلك أن اللامنطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال

١- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، ٢٠٠١، ص ٨٣.

التداخل والاسترجاع والاستذكار وتشظي الزمن في الرواية المعاصرة؛ حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم جميعها في تكسير عمودية السرد.[1]

٥-٢- البناء الفني للزمن الروائي في فوضى الحواس.

٥-٢-١- البنية الداخلية للزمن الروائي في رواية "فوضى الحواس":

٥-٢-١-١- زمن القصة:

تطرح فوضى الحواس للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي صعوبة كبيرة في تحديد زمن حوادثها المفترضة باعتبار التداخل الرهيب بين زمن الحاضر الذي تنطلق منه القصة الذي لا يلبث أن يعود إلى زمن الماضي يستحيل ضبطه بدقة.

يزاحم الرواية إذن زمنان، الأول زمن الحاضر ينطلق من بيت الساردة والحالة المضطربة التي تعيشها في بيتها الأول بقسنطينة مع زوجها ذو المكانة المرموقة في المجتمع بصفته ضابط عسكري، وحاجتها "هي" لرجل يفهمها ويهتم بها، والزمن الثاني ألا وهو الزمن الماضي، الذي يجسد التقاءها مع بطل روايتها الذي كان في الماضي بطل حبري ورقي وسرعان ما تحول إلى بطل ذو شخصية واقعية صاحب الكلمات القاطعة "دوما -طبعا-قطعا-حتما" والتقاء الأول الذي تجسد في الواقع بعدما كان خياليا في سينما "الأولمبيك"، ولقاءها كذلك بصاحب المعطف الأسود في مقهى "الموعد" والذهاب معه في سيارة الأجرة إلى مكان بعيد وهادئ، لتبادل الكلمات والأسئلة وإعجابها الشديد به، وبعدها رجعت إلى قسنطينة وذهبت مع عمي أحمد السائق الخاص بها لتتنزه في شوارعها وتتأمل في جسورها محاولة التأقلم فيها وربط كل جسر بالزمن

١- بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ص ٥٩.

الذي يليه وهذا للدلالة على أن زمن الثورة والاستعمار قد انقضى لكنه بقي مستمر في نفوس الجزائريين وهذا لما تركه وراءه من آثار ومصاعب وتشابك في الآراء، وفجأة وهي تتأمل في الجسور ضرب السائق بالرصاص من قبل مجهول بالقرب منها فتوفي إثرها بهذه الرصاصة.

وفي الزمن نفسه أو بالأحرى نفس الوقت ذهبت أمها إلى البقاع المقدسة والتقت حياة مع ناصر الذي تكبره بثلاث سنوات الذي كان دوما كما قالت توأم حزنها وفرحها، وما تلبث الساردة إلا و ترجع بالزمن إلى زمن الماضي الذي ينزع إلى انفتاحات ترتد إلى أيام الطفولة الأولى عندما كانت تسأل أمها عن غياب أبيها، فكانت أمها تتجاهل هذا السؤال أحيانا وتكذب عن ابنتها أحيانا أخرى من أجل إرضائها بقولها أنه مسافر وسرعان ما يعود، فكثيرا ما تتذكر أباها وشخصيته القوية والصارمة وعطفه عليها في صغرها واحتفاظها بصورته وإحساسها بالحزن الشديد لفقدانه إلى الأبد.

٥-٢-١-٢- زمن السرد:

نلاحظ في الرواية التي بين أيدينا أنه هناك نوع من التوقف في زمن السرد وهذا الأخير أتاح للكتابة أن تصف بنوع من التدقيق فيما يخص الشخصيات والأمكنة، فتعطينا بذلك صورا كاملة، حيث بدأت فيها أولا بوصفها للرجل الذي أحبته بقولها أنه "سيد الوقت ليلا، سيد المستحيلات...الهاتف العابر للقارات..."[1] وبعدها

١- ينظر، أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٢١٥.

واصلت الراوية السرد من خلال وصفها للمرأة العاشقة في قولها: هي مازالت أنثى التداعيات تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي...على عجل.[1]

كما نلاحظ في الرواية اختلاف في ترتيب الأحداث بين زمن السرد وزمن الأحداث، حيث ترجع الكاتبة بالزمن إلى الوراء للتذكير عن ماضي الشخصية فتقطع بذلك النظام الزمني لتدلي بمعلومات مهمة تفيد القارئ، كما انتهجت خط الاسترجاع إلى الماضي والارتداد إلى الوراء، وهذا يعطي صورة أوضح لشخصيات الرواية، وزمن السرد هنا مرتبط بالشخصيات التي عاشت في الجزائر وبالضبط في العشرية السوداء التي سادت البلاد في تلك الفترة، وخلفت الكثير الآلام والخوف والقلق، إنه زمن حالم لحياة التي التقت بحبيبها خالد لأول مرة في "مقهى الموعد" وثانيا في سينما "أولمبيك" فكان كل من الموعدين يسودهما الخوف من جميع النواحي بسبب الأوضاع التي مرت بها الجزائر، فترة الإرهاب والإجرام.

لقد اعتمدت الكاتبة في روايتها السرد الوصفي التحريري للشخصيات، وزمن السرد هو زمن موضوعي، لأن الروائية تسرد وقائع جرت للشخصيات مثل ما جرى لأخيها "ناصر" الذي سافر إلى ألمانيا هروبا من الأوضاع السياسية المزرية في الجزائر وبقاؤه فيها لمدة "ثلاثة أشهر" كما حدث لخالد بن طوبال حيث سافر إلى فرنسا للسبب نفسه أي هروبا من الموت.[2]

كما صرحت الراوية عن سلسلة أحداث سيشهدها السرد في وقت لاحق، حيث تترك القارئ في انتظار وشغف، لأنها لا تحسم أحداثها بسرعة أي أنها تستغرق

١- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢٢٠.

٢- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، ط ١٠، بيروت، لبنان، ص ١١ وما بعدها.

صفحات طوال متتالية فعلا فتتعرف من خلالها على مصير كل من حياة التي بقيت تبحث عن الحب الضائع من خلال البحث عن عشيقها من بلاد إلى أخرى، وخالد بن طوبال الذي كان منغمس في عمله إلى أن يجدها أمامه في كشك لبيع الجرائد بمحض الصدفة كما قال لها في إحدى المواعيد: أنه أجمل حب هو الذي يأتيك أثناء بحثك عن شيء.

٥-٢-١-٣- زمن القراءة:

رغم أن صدور الرواية كان عام ١٩٩٨، ورغم أن أحداثها كانت بعيدة كل البعد عن الأوضاع التي تمر بها الجزائر حاليا، إلا أن المتصفح أو القارئ لهذه الرواية يشعر وكأنه يعايش تلك الفترة بكل أحداثها وأوضاعها فترة مؤلمة ومخيفة التي مرت بها البلاد، والتي سميت بالعشرية السوداء، فتحولت البلاد فيها من بلدا الذي تسوده الطمأنينة، والسلام إلى بلد كله معاناة وآلام وخوف وما لحق الشعب الجزائري من دمار وقتل وذبح دون تفريق بين الصغير والكبير أو الظالم والمظلوم فأصبح الجزائريون في حيرة من أمرهم لما كل هذه الوحشية وما سبب هذا الإجرام؟ إن الشعب الجزائري الذي تملأه عزيمة ليس لها مثيل، قاوم بكل يملك من أجل إخراج بلاده من هذه الأزمة التي حلت به، وهذا ما جسده عبد الحق الذي مات عندما أبدى برأيه ليبين الحقيقة للجميع، وكما هو الحال لدى الرئيس الراحل بوضياف الذي كان همه الوحيد إطفاء النار المشتعلة بين أبناء الوطن الواحد، هذه الرواية إذن تجسد التاريخ المأساوي لتلك الفترة التي راح ضحيتها العديد من الأبرياء.[1]

١- ينظر، المصدر السابق، ص ٣٠٧.

٥-٢-٢- البنية الخارجية للزمن الروائي في رواية فوضى الحواس:-

٥-٢-٢-١- زمن الكاتب:

إن المرء بطبيعته يتأثر ويؤثر في البيئة التي يعيشها الإنسان ابن بيئته ومن هذا القول لا يمكن لنا أن نخفي دور البيئة والعصر اللذين يعيشهما الكاتب في إنتاجه الفني، وهذا ما نلاحظه في فوضى الحواس فصحيح هي رواية صدرت عام ١٩٩٧ م، إلا أن مضمونها يدل على تأثرها الشديد بالظروف السياسية والاجتماعية التي سادت الجزائر في تلك الفترة، فالروائية تفاعلت مع كل ذلك بشكل مباشر وكبير وبالتالي انعكاسها على الرواية التي جسدت لنا مرحلة كاملة من تاريخ التحولات السياسية، إذ عبرت لنا الراوية عن الفترة المتدهورة من تاريخ الجزائر بصدق عميق.

٥-٢-٢-٢- زمن القارئ:

عند قراءتنا لرواية فوضى الحواس نشعر وكأن شخصياتها حقيقية، حيث جسدت الراوية مشاعرها اتجاه الرجل الذي أحبته أكثر من نفسها واستطاعت خيانة زوجها الذي لم تكن تشعر اتجاهه بأي رغبة فيه وهو بدوره لم يكن مهتما بها، لأن جل اهتماماته كان منصبا على القضايا السياسية والأمور العسكرية، تماشيا مع الأوضاع التي سادت الجزائر في تلك الفترة، فحولت الجزائر إلى بلد غارق في دماء أبنائه، حيث شهدت فيها المدن الجزائرية ككل أعمال عنف على يد المجرمين الذين قاموا بقتل الأبرياء سواء كانوا رجالا أم نساء أو أطفال، ويتموا الكثير من العائلات مثلا قضية قتل عمي أحمد السائق الخاص بالبطلة، الذي كان المعيل الوحيد للعائلة بأكملها كما

ورد في الرواية: "أنتقل من بيت بائس يعلو منه صوت القرآن، وعويل نسوة مرتديات السواد، مات فيه المعيل الوحيد لسبعة أشخاص"[1].

٥-٢-٢-٣- الزمن التاريخي:

إذا حاولنا الكشف عن الزمن التاريخي في رواية "فوضى الحواس" فإننا نلحظ أنها تتكلم على ما يسميه في الجزائر بالعشرية السوداء وهي فترة بدأت حوالي سنة ١٩٩٢ لتنتهي عام ٢٠٠٠ والتي حولت البلد الآمن والهادئ إلى بلد يقترن اسمه بالإجرام والقتل فقد عاش الشعب الجزائري هذه الفترة في دوامة كبيرة من الخوف والقلق والرعب من هذه الأوضاع السيئة التي تحكمها الجماعات الإرهابية المتوحشة مثلها مثل الاستعمار الفرنسي، وفي بعض الأحيان كانت أكثر قسوة ووحشية كما حدث لعبد الحق الذي قتل مذبوحا لمجرد إبداء رأيه وقول الحقيقة، قال الراوي: "هذا الرجل كانت أمنيته أن لا يموت مذبوحا هذه الجثة التي يحيطون عليها رأسا مقطوعا وهو لا يعرف ما يفعل به سوى كتابته الصغيرة"ومنه تظهر من خلال هذا المشهد بشاعة الوضع في تلك الفترة المشئومة.[2]

٥-٢-٣- الترتيب الزمني في رواية "فوضى الحواس":

٥-٢-٣-١- الاسترجاع:

زمن الاسترجاع هو زمن غير محدود، فالأحداث وقعت في الماضي وأتى ذكرها لاحقا في السرد، والاسترجاع هو زمن الانفصال عن الحاضر السلبي والرجوع إلى المكان والزمان الايجابيين، هذا الهروب من الحاضر يسببه الشعور بالأمن والاستقرار.

١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١٢٤.

٢- المصدر السابق، ص ٥١.

حيث كانت "حياة" دائمة التذكر للماضي المتعلق بحبها لخالد بن طوبال، إذ تقول "أذكر أنه كان يحبني بقدر جبه لجسور قسنطينة، ويصر على كوني أشبهها... فافتراقنا كان هناك حب زائد في قصتنا وكان قمة قدر مضاد".[1]

فكانت بقدر حبها له متمسكة بأمل كبير بأنه سيعود يوما ما إليها لتلومه على غيابه الطويل وهجرانه الذي طال.

ولم تكتف "حياة" باستخراج ذكريات حبيبها فقط بل حشدت نفسها حتى في التأمل في حياة أمها وبقائها مترملة طوال الحياة، في حين أن مدة زواجها كانت جد قصيرة ولم تكتمل سعادتها بزواجها فتذكرت وفاة أبيها المبكر في قولها "ذات يوم ذهب ولم يعد كان له أخيرا شرف الاستشهاد ولها قدر الترمل في العصر الذي تتزوج فيه الأخريات".[2]

وتعود ثانية لاسترجاع ذكريات حبيبها، وهي تستمع لكلام أمها ولطرحها أسئلتها المعتادة، حيث تتذكر فلسفة ذلك الرجل الذي كان يجيب بصمت عن الأسئلة الغبية "لأن الناس يسألونك أخبار زوجتك لا عن أخبار المرأة التي تحب وعن عمرك لاعن العمر الذي عشته".[3]

٥-٢-٣-٢- الاستباق:

ونعني أن يشار إلى أحداث قبل أوان حدوثها، ويرى "جنيت" أنها أقل تواترا من الإسترجاعات، وتعد الرواية بضمير المتكلم أحسن ملائمة لهذا النوع كما هو في رواية

١- المصدر نفسه، ص ١٢٠.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢٢، ٢٣.

٣- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٢١٣.

"فوضى الحواس" وتظهر الإستباقات فيها كإشارات عامة عن حوادث ماضية ويرويها الراوي، والتي يثيرها قبل أوانها، فهو يعبر عن شخصية حياة هذه المرأة التي لم تقبل الواقع كما هو، فهي تشعر بالوحدة والقلق فتلجأ بعد هذا إلى الحلم والكتابة لتخفف من ألم الواقع المعيش، فذهبت إلى مقهى الموعد دون سابق إنذار لمجرد أنها توقعت أن يتحقق حلمها في هذا المكان، والموعد الذي خططت له، وفعلا حدث ما كانت تريده وكان اللقاء الأول في مقهى الموعد، بعدها اللقاء الثاني لكن هذه المرة يختلف المكان فكان في "سينما أولمبيك" وهي من حددت الموعد ولا تعلم إن كانت هناك حقا سينما اسمها أولمبيك أم لا، إذ تقول فجأة اكتشفت أن هناك سينما حقا بهذا الاسم، فبعد كل تلك اللقاءات تسبق الأحداث بقولها أنه سيأتي اليوم الذي افترق فيه عن هذا الرجل وفعلا هذا ما حدث حقا.[1]

٥-٢-٣-٢- الخلاصة:

وتتعلق بسرد الأحداث التي تفترض أنها وقعت في سنوات أو أشهر أو ساعات سيتم اختزالها في صفحات أو أسطر أو بضعه كلمات دون التعرض للتفاصيل.[2]

الصفحة	مضمون الخلاصة
١٩٣	- رشت بعطرها غرفته بما يكفي لإبقائه خمسة عشر يوما محاصرا بها
٢٣٩	- ثمانية وعشرون عاما من الانتظار، وطائرة تحط على مطار، ورجل تجاوز الثانية والسبعين من عمره ينزل يمشي على سجاد أحمر مذهولا من أمره.

١- المصدر نفسه، ص ٣٣ وما بعدها.

2- Gerard Genets, Figures 2, P 133.

- كيف يتمكن خلال ثمانية أشهر، أن يتهرب من كل أسئلتي وينجو من مقالبي ويعيش داخل هذه الفترة، متنكرا في رجل آخر، ثم يفاجئني بالحقيقة عندما يشاء هو.	
-أفتح الجريدة على صورته فتؤلمني كلمتان على بساطتهما "وداعا عبد الحق"	٣٠٧
	٣٤٦

٥-٢-٣-٤- الحذف:

يعني تجاوز بعض المراحل في القصة دون الإشارة إليها، وحيث يلجأ الراوي في كثير من الأحيان إلى هذا التجاوز ويكتفي عادة بقوله مرت سنتان مثلا، ويسمى هذا قطعا، والقطع إما أن يكون محددا أو غير محدد.

والحذف عادة ما يكون في الرواية التقليدية مصرحاً به أو بارزا ولكن هذا يختلف عند الروائيين المحدثين حيث استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الراوي، وإنما يدركه القارئ فقط والحذف في الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية، وهو يحقق مظهر السرعة في عرض الوقائع، وهذا ما سنقف عنده في رواية "فوضى الحواس" من خلال الجدول التالي:[1]

الحذف	الصفحة
- هو...رجل الوقت، ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟	١٠

١- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ١١٧، ١١٨.

- بعد عام...بعد عامين وجيل	٣٥
- ...تماما كخلطي الآن، بين وهم الكتابة...والحياة.	
- كم مر من الوقت قبل أن تكتشف حماقة خلطي عقدة الماضي...بالواقع المضاد.	٣٩
- اعتذر...لقد أزعجتك.	٤٠
- عجيب...لقد قضى هو أشهرا في إقناعي بالعكس، توقعت أن يحب الرسامون العالم نفسها.	٦٤
- هي لم تقل شيا بعد... وهو يتحدث إليها كأنه يراها بتداخل الحواس... صوته يختزل المسافة بين حاسة وأخرى.	٨٤
- في غموضه...في شراسته...في مباغته ...في عبثيته وفي أسئلته.	
- الآن...في هذا العصر هو يتعلم المشي من جديد على تراب الوطن.	١٥٨
- رقم ...رقمان...بناية...بنايتان	
- لأنه زوجي...لأني وحيدة...ولأنني متعبة، ولا قدرة لي على اتخاذ أي قرار.	١٩٥
- قطعاً...لا يحدث الإنسان ما يستحقه ...بل ما يشبهه	٢٤٠
- حتماً...ليس هذا صحيح	٢٥٦
	٣٢٠
	٣٧٠

٥-٢-٣-٥- المشهد:

يشكل المشهد التقنية الرئيسية التي ينبني عليها الخطاب، وإن كان هذا لا يقصي دور التقنيات الأخرى في الوقوف إلى جانب المشهد الذي يعتمد إلى توظيفه لخلق توافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، والاقتراب من واقعية الحدث الحكي من خلال إطلاع القارئ مباشرة على أفكار الشخصيات وقناعاتها.[١]

ويتخلل رواية "فوضى الحواس" مشاهد عديدة ويدورها تتوزع بين وقائع الحاضر وماضيه منها محاورة الراوية لضابط الشرطة بسبب مقتل "عمي أحمد" السائق الخاص بها بقولها هل عثرتم على القاتل؟ أجاب لا نحن نعتمد على شهادتك لمساعدتنا في كل التفاصيل التي تعنينا حاولي أن تتذكري كل شيء، فيدور الحوار بينهما، ويدوم كما نلحظ مشهدا حواريا آخر يدور بين حياة وخالد بن طوبال عند ما جمعتهما الصدفة في مغامرة ثانية بالجزائر أمام كشك بيع الجرائد حين جئت لرؤيته في ذلك المكان فقال له: "أعترف بأنني لم أتوقع وجودك هنا فأجاب، لا أنا توقعت شيئا كهذا" واصل قائلا "ألم أقل لك تعلمي أن تثقي بالقدر".[٢]

وما نلحظه في هذه الرواية أنه طغى عليها الطابع الحواري الذي يسيطر على كل فصول الرواية.

٥-٢-٣-٦- الوقفة:

١- زوزو نصيرة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد الثاني، ص ١١١.

٢- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٣١٣.

وهي عبارة عن وقفات يحدثها الراوي بسبب لجوءه إلى الوصف الذي يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية.(1)

كما ذكر سابقا فالرواية تزخر بالعديد من المشاهد و تحتوي على قدر كبير من الوقفات الوصفية، حيث نجد الراوية تشوقنا في وصف "فيلة فخمة" على شاطئ الجزائر، وبالضبط في سيدي فرج، حيث كانت البطلة معجبة بها، ويتضح ذلك في قولها "أحببت هذا البيت، هندسته المعمارية تعجبني، حديقته الخلفية حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال والليمون"(٢)، وتستمر في وصفها لهذه الفيلة الرائعة وكأنها شخص أحبته من أول وهلة إذ تقول: "البيوت أيضا كالناس، هناك من تحبه من اللحظة الأولى، وهناك ما لا تحبه ولو عاشرته وسكنته سنوات".(٣)

٥-٢-٣-٧- التواتر:

وهو الخطوة الثالثة من خطوات الترتيب الزمني كما حددها جيرار جنيت، لأنه يعد الواضع الأول لموضوع التردد أو التكرار كما أطلق عليه اسم التواتر.

والتواتر في رواية "فوضى الحواس" جاء كما هو مبين في الجدول التالي:

الصفحة	الحدث	نوعه
١٠...في أغلب الصفحات تقريبا	الرجل	تكراري
١٨٢...٢٩٢ وفي معظم الصفحات ٢٨٠...٣١٠	الجسد	تكراري

1- Gerard Genet, Figures 2, P 134.

٢- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٢٥٠.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٦١.

١٢٧...١٢٣	الخوف	تكراري
١١..في اغلب الصفحات ١٢٢...٢١٨..	الشهرة	إنفرادي
٢١٣...	الحب	تكراري
١٨٣...٢١٢.	الجسر	إنفرادي
	الموت	إنفرادي
	البيت	إفرادي

- نلاحظ إذن أن الراوية تعمدت التكرار لتوضح لنا أشياء عدة:

- أن الحب كحدث وصورة تكرر بصورة كبيرة جدا لأنه عبارة عن شعور يملئ الجسد سعادة وسلام، وهذا ما كانت تطمح إليه الراوئية.

- نلاحظ أن لفظ الجسد تكرر كثيرا لأن الجسد بطبيعة الحال يرمز للإنسانية، وهي الصفة التي تميز الإنسان كونه كائن حي بجسده الغالي ذي القيم والأخلاق.

- كما نلاحظ أن الدم تكرر في أكثر من موقع ليكشف لنا صورة الجماعات الإرهابية لان من صفاتهم سفك الدماء.

- أما الخوف فهي حالة نفسية تعيشها الراوية في مشوارها الذي يتجسد في البحث عن الحب والسلام، وهذه الحالة تنعكس كذلك على الشعب الجزائري الذي يتعطش للهدوء والطمأنينة.

- وفيما يخص الشهوة فهي تكشف لنا عن شخصية البطل خالد بن طوبال وكذلك حياة لأن كليهما يملكان روح فياضة بالمشاعر...الخ.

- أما عن السفر فنجده تكرر في معظم الصفحات وهو يدل على اليأس وضرورة الهروب من تلك الأوضاع المزرية والمضطربة إلى مكان يسوده الهدوء والسلم.

- أما الجسر فهو يرمز للجسر الرابط بين الأزمنة، كزمن الثورة، وزمن الاستقلال وما حدث للجزائر بعد هذا الأخير من سفك للدماء من طرف المجرمين.[1]

٥-٣- البناء الفني للزمن الروائي في عابر سرير.

٥-٣-١- البنية الداخلية للزمن الروائي في "عابر سرير":

٥-٣-١-١- زمن القصة:

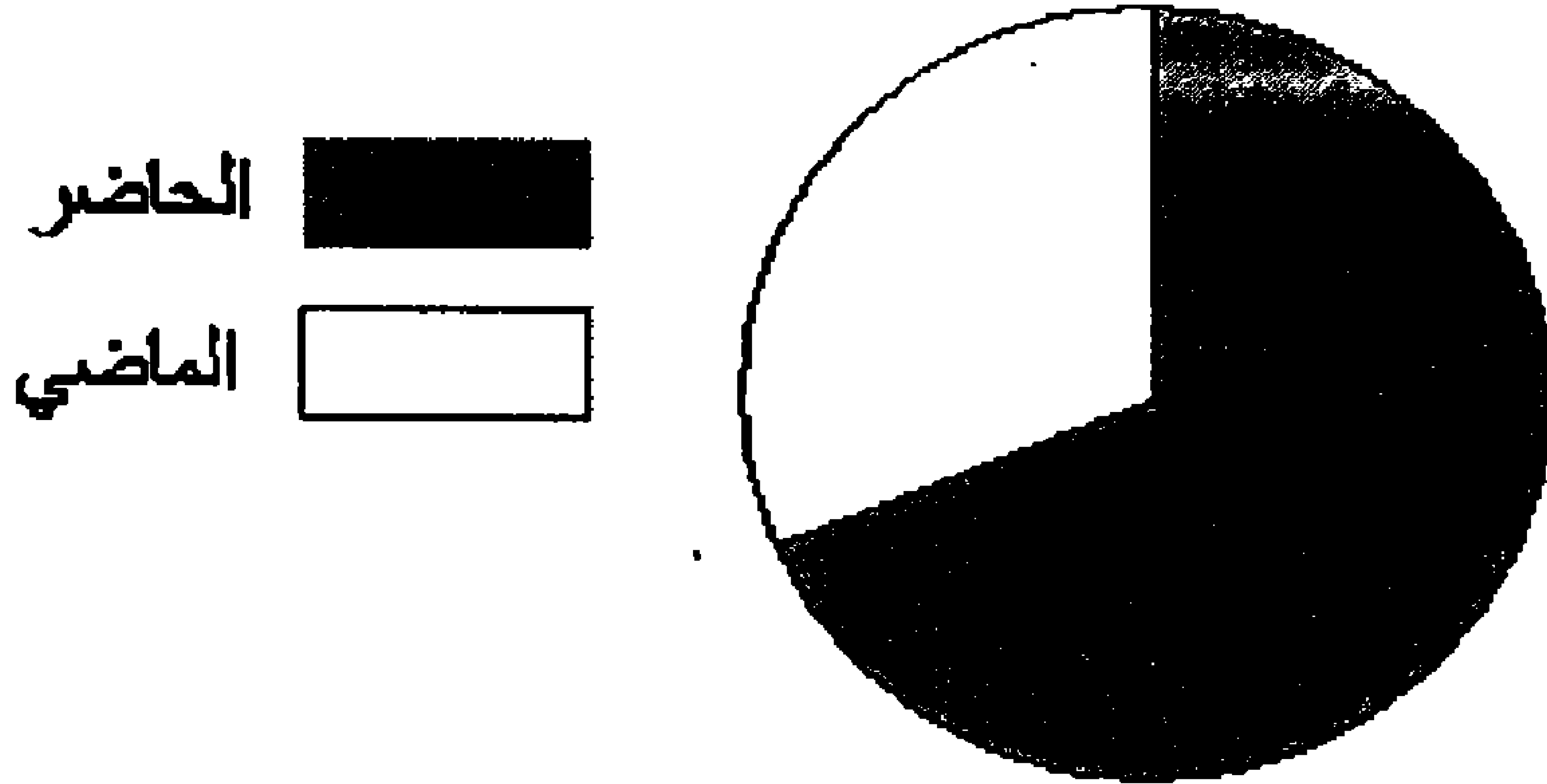
عند قراءتنا لرواية "عابر سرير" نلاحظ أن هناك عدة أحداث ماضية تداخلت مع أحداث في الزمن باعتباره منطلقا لأحداث هذه القصة، ومن هنا نهتدي إلى وجود زمنين في هذه الرواية وهما:

- الزمن الحاضر: والذي يروى على لسان خالد بن طوبال الثاني، ذلك المصور الذي يعشق امرأة التقاها مرة في مقهى ثم اشترى لها فستان من (الموسلين*) والذي نال جائزة عند إصابته برصاصتين أثناء قيامه بواجبه، فهو يسرد لنا تفاصيل حياته في باريس، عيشته مع فرانسواز، ولقاءه بزيان الرسام الذي مات في نهاية الرواية وعاد به جثة إلى أرض الوطن.

١- أيمن غزالي، لذة القراءة، ص ١٩.

* لفظة تعني نوع من القماش الجزائري.

- الماضي البعيد: وهو الزمن الثاني في الرواية، إذ بـه روى عـن همـوم الشـعب الجزائري في فترة اللاستقرار، فالراوي هنا يرجع بنـا إلى الـوراء عـن وفـاة أمـه أثنـاء ولادته، ويتمه المبكر فأصبح ينام في سرير مع جدته التي كفلته بعد ذلك، فكلا الزمنين الماضي والحاضر يشكلان لنا بوتقة واحدة.



رسم بياني يوضح الأزمنة في الرواية

من خلال هذا الرسم البياني نستخلص أن الزمن الحاضر هو الـذي طغـى علـى الرواية بحكم أنها تحاكي الواقع المعيش، أما بالنسبة للزمن الماضي فقد جـاء أقـل مـن الزمن الحاضر بحكم أنه وظف على شكل استذكار لأحداث ماضية.

٥-٣-١-٢- زمن السرد:

في رواية عابر سرير نلاحظ أن هناك تباطأ في زمن السرد والكاتبـة تعتمـد علـى الوصف في سرد الأحداث وهذا التباطؤ يتيح للكاتبـة أن تصـف بإسـهاب لتعطينـا صورة كاملة عن الشخصيات والأمكنة الموجودة في الرواية: "كان الصغير جالسا كما لو أنه يواصل غيبوبة ذهوله، أخبرني أحدهم أنهم عثروا عليه تحت السـرير الحديـدي

الضيق الذي كان ينام عليه والده[1]، ويواصل زمن السرد سيره حتى نهاية الرواية، فالرواية تعتمد على سرد الأحداث متسلسلة، ونلاحظ اختلاف في ترتيب زمن السرد وزمن الأحداث فهناك رجوع إلى الوراء إلى الزمن الماضي كتذكر زيان لابن أخيه الذي يدعى سليم الذي تم اغتياله منذ مدة يقول "سليم؟ مات أكثر من مرة ....آخرها كانت بالرصاصة."[2]

فالكاتبة في هذه الرواية قد انتهجت خط الاسترجاع إلى الماضي وبالعودة إلى الوراء تعطي صورة واضحة عن الشخصية البطلة والواقع.

ونلاحظ أن زمن وقوع الأحداث منسجم مع زمن السرد، فالسارد سواء بضمير المتكلم كأن يقول: "كنا جالسين في المقهى"[3]، فيتبادر إلى الذهن فورا أن السارد مصاحب للحدث المسرود داخل إطار الصورة، ثم يتواصل التباطؤ في الرواية بالسرد بطريقة أخرى وهي المشاهد الحوارية التي دارت في الرواية بين الشخصيات الرئيسية وبشكل مطولا.

كقوله في الرواية "أجابت فرانسواز متعجبة، طبعا لا ... ثم واصلت ما كان لي أن أنسى ذلك بعد إلحاحك علي بعدم إخبار زيان شكرا."[4]

يتميز زمن السرد بالتسلسل الآلي للواقع اليومي المعاش، فذلك المصور يلتقط صورة لطفل صغير خائف قتل والداه، وينال جائزة على هذه الصورة، ثم يتحدث

١- أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط ٦، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧، ص ١٠٢.

٢- المصدر نفسه، ص ١١٥.

٣- المصدر نفسه، ص ١٦.

٤- المصدر السابق، ص ٢٠٦.

عن يومياته في باريس ولقائه بالرسام زيان الذي توفي بمرض السرطان، فهناك زمن سلبي يتمثل في الخوف هذا الزمن الواقع الموحش زمن الضياع والخيانة والاستغلال.[1]

1- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢٤٨.

٥-٣-١-٣- زمن القراءة:

رواية "عابر سرير" التي صدرت عام ٢٠٠٣ ، لتحكي لنا عن أحداث مرت بها الجزائر ، وهذه الفترة كانت في السبعينيات، فالبرغم من بعد هذه الفترة عنا إلا أن القارئ لهذه الرواية، يشعر وكأنه يعيش هذه الأحداث المؤلمة التي مر بها الشعب الجزائري آنذاك، فلقد عانى الشعب في هذه المرحلة معاناة كبيرة (القتل، الألم والتشرد) ونجد فيه كل مشاعر الخوف والقلق، حيث فقد الشعب اعتباره وكيانه كون أن القتل والذبح كان يمارس من طرف جزائريين أي مواجهة بين أبناء الوطن الواحد وبالتالي تلازم الثنائيات التالية (مجرم وضحية)، و(قاتل ومقتول) فهناك من سماها "بالحرب الأهلية" فلم يستطع الشعب أن يفرق بين من هو عدوه ومن هو صديقه فالشيء الوحيد الذي عرفه هو الموت وكثرة القتلى، والأبرياء، والخيانة، والغدر فتشرد الأبرياء ويتم الأطفال، وهدم البيوت والمباني، فبالرغم من هذه المعاناة التي تعرض لها الشعب إلا أنه قاوم بكل قوته فازداد أكثر إرادة وعزيمة وتطلعا إلى مستقبل أفضل.

إن هذا التاريخ يشكل منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر، وهذه الرواية تدفعنا إلى التمعن في تاريخ مأساوي للجزائر، ترى فيها النهاية التي آل إليها الأبرياء.

فالكاتبة تعمدت تسليط الضوء على هذه الفترة التي مرت بها الجزائر ومدى مقاومة الشعب لهذا العنف.(١)

وعلى قدر اختلاف اشتغال الزمن في رواية "عابر سرير" على مستوى البنية الداخلية، فقد اختلف اشتغالها كذلك على مستوى البنية الخارجية.

١- المصدر السابق، ص ٢٦٠.

٥-٣-٢- البنية الخارجية للزمن الروائي في رواية "عابر سرير":

٥-٣-٢-١- زمن الكاتب:

الإنسان هو المجتمع فلا يمكن أن يفصل أحدهما عن الآخر، ولا أحد يستطيع أن ينكر التأثير المباشر لعصر الأديب، فلا يمكن أن نخفي البيئة والوسط الذي يعيشهما الكاتب في إنتاجه الأدبي، وهذا ما حدث مع الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها "عابر سرير" حيث حاولت عرض أحداث الواقع الجزائري في العشرية السوداء، كما حاولت الرجوع إلى الوراء لتعرض لنا ما عانته الجزائر من ظروف سياسية واجتماعية مزرية، والتي انعكست على أوضاع ونفسية الشعب الجزائري وهذا ما نلاحظه في سطور الرواية، مثل صورة ذلك الطفل الذي نجا من الجزرة المروعة التي أودت بأهله ذبحا على يد الإرهابيين فزيان الرسام يعكس عبر رسومه جسور قسنطينة المعلقة.

٥-٣-٢-٢- زمن القارئ:

بالرغم من مرور زمن طويل على تلك المجازر مازال الشعب يعاني منها ويعجز على نسيانها فلقد بقيت مخلفات هذه العشرية فمن قتل قتل، فالتاريخ شاهدا عليها فهي محفورة فيه أبد الدهر، فجميع الشعب ذاق كأس المرارة جراء تلك الوحشية، فالجزائري قد حاربته فرنسا في دياره مثلما قتلته في ديارها ولا يزال الجرح ساخنا، وتذكر الكاتبة هذه المآسي في محطات عديدة، فشخصيات الرواية تبدو وكأنها حقيقية عايشت تلك الفترة، وهي تشرح تلك المحطات بحرارة وعمق وبعبارات مؤثرة وجارحة وخصوصا عندما تصف تلك الأحذية المتتشلة من نهر السين لضحايا العنصرية الفرنسية، وهذا الأمر يجعل القارئ في قالب واحد والروائية فهو يعلم كل

تلك الحقائق ويسخط على ذلك الواقع، وعن ذلك الوضع الساخن في الرواية محل الدراسة.

٥-٣-٢-٣- الزمن التاريخي:

لقد عانى الشعب الجزائري كثيرا في هذه الفترة، فترة ساد فيها الخوف والقلق والرعب، بسبب تلك الجموعات الإرهابية، التي مارست الإجرام، العنف والقتل في حق الأهالي الذين فقدوا إحساسهم بالحرية والأمان وسيطر عليهم الرعب والشعور بلا استقرار، فهذه الفترة تعتبر تاريخا هاما ومنعرجا حاسما في تاريخ الجزائر، حيث أن أحلام مستغانمي رصدت لنا من خلال هذه الرواية الواقع الاجتماعي والسياسي المرير الذي مر به الشعب الجزائري أثناء العشرية السوداء، وما خلفته من آثار سلبية، آلام ومآسي وجرائم ضد الأبرياء ،والتي يشهد عليها التاريخ حيث تتذكر ذلك الزمن فتقول: اذكر ذلك الصديق الذي قضى في سجن عربي ستة عشر عاما بتهمة الانتماء إلى حزب محظور،...وذات يوم أطلق سراح الرجل هكذا فجأة ذات عيد قرروا أن يهدوه الحرية القوا به أمام السجن مع صرة تضم بؤس متاعه وما كان يدري انه في تلك الأقبية الرطبة قد فقد والي الأبد عنفوان فحولته...،[١] كما نجدها تتذمر من ذلك الزمن الغابر المرير فتؤكد: " تدري أنك مدين في الماضي للحب وحده بانجازاتك الفحولية الخارقة لكن زمن العشق ولى ".[٢]

١- ينظر، أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٨٨.

٢- المصدر نفسه، ص ٨٩.

٥-٣-٢- الترتيب الزمني في رواية عابر سرير:

٥-٣-٢-١- الاسترجاع:

إن الحاضر مرتبط بالماضي فكل إنسان مثقل بذكريات ولا يمكن أن تفصل عنه، فمهما حاول فلابد أن يمر بوقت يحن فيه إلى الماضي ويسترجع ذكرياته.

فزمن الاسترجاع هو زمن غير محددة أحداثه لأنها حدثت في الماضي وأتى ذكرها لاحقا في السرد، كما أنه زمن الانفصال عن الحاضر السلبي والحنين إلى ايجابيات مضت، وهذا الهروب من الحاضر يكون لأسباب نفسية هي الشعور بالخوف ولا أمان.

فالراوي المصور في هذه الرواية يعيش الحاضر ولكنه يحن إلى أيام صباه عندما كان طالبا مع زملائه يقول " كانت القرى الجزائرية أمكنة تغريني بتصويرها ربما لأن لها مخزونا عاطفيا في ذاكرتي، منذ كنت أزورها في مواكب الفرح الطلابي في السبعينات مع قوافل الحافلات الجامعية للاحتفال بافتتاح قرية يتم تدشينها..."[1] إن الراوي هنا يهرب من الواقع المعيش والحاضر المرير الأمر الذي دفعه إلى استرجاع ذكريات سعيدة مر بها في صباه ويحن إليها ويواصل حنينه إلى جزائر السبعينات، "كنا في العشرين، وكان العالم لا يتجاوز أفق حينا، لكننا كنا نعتقد أن العالم كله كان يحسدنا، فقد كنا نصدر الثورة والأحلام لأناس مازالوا منبهرين بشعب أعزل ركعت أمامه فرنسا"[2]، فهو هنا يتذكر أجمل أيام عاشتها الجزائر وهي الفرحة بالاستقلال وذلك عندما كان شابا يبلغ العشرين من عمره.

١- المصدر نفسه، ص ١٠٠.

٢- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٢٨.

٥-٣-٢-٢-٣-٥- الاستباق:

هو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي ذكره فيما بعد، إضافة إلى أنه إشارة زمنية أولية تعلن عن حدث ما سوف يقع في السرد، ونجده في رواية "عابر سرير" قد ورد من خلال التعبير عن الأمل والحلم فتتوقع الراوية الشفاء لرسام زيان الذي كان مريضا فتتمنى خروجه بخير من المستشفى حين تقول: "إنه حاليا يعالج في مستشفى بباريس، ولكن من المتوقع أن يغادر المستشفى لحضور معرضه الفردي الذي سيقام بعد "عشرة أيام" فهو يأمل أن يحضر الرسام معرضه الذي قضى حياته في رسم لوحاته ونلاحظ هنا أن الاستباق هو احتمالات وتنبؤات لأشياء قد تحصل أو لا تحصل".[1]

٥-٣-٣-٣- المدة (الديمومة): ونعني بها الفترة الزمنية التي يستغرقها الراوي في سرد أحداث روايته، فمدة الرواية الخطية مرتبطة بسرعة الحكاية كما أن سرعة الحكاية تقاس بقيمة حجم النص المكتوب وفق الزمن الذي استغرقه الحدث، فقد أوجد لدراسة السرعة هذه أربع تقنيات حكائية أطلق عليها اسم الحركات السردية الأربعة:

٥-٣-٣-٤- الخلاصة: وهي سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في مدة زمنية طويلة سنوات أو أشهر فيختزلها الراوي في أسطر أو صفحات أو في جمل معدودة وذلك بدون التعرض إلى التفاصيل.

وفي رواية "عابر سرير" تلعب الخلاصة دورا بارزا حين تتناول الحديث عن وقائع ماضية وأخرى حاضرة.

١- المصدر نفسه، ص ٥٠، ٥٦.

الصفحة	مضمون الخلاصة
٣١	- كان الجميع منشغلين...بدفن الموتى، خمس وأربعون جثة، تجاوز عددها ما يمكن لمقبرة القرية أن تتسع من أمواتها فاستنجدوا بمقبرة القرية المجاورة.
٢٤	- كانت تحضرني قصة زميلي حسين الذي من أربع سنوات حصل على الجائزة العالمية للصورة، عن صورته الشهيرة لإمرة تنتحب، سقط شالها لحظة ألم.
٥٩	- مات الكثيرون منهم غرقا، وضلت جثثهم وأحذية بعضهم تطفوا على السين لعدة أيام.
٢٣٦	- كان علي أن أجمع أشيائي في بيته الذي كنت أقيم فيه بين الحين والآخر.
٢٠٢	- ليت صوتها يباع في الصيدليات لأشتريه، إنني أحتاج صوتها لأعيش، أحتاج أن أتناوله ثلاث مرات في اليوم.(١)

٥-٢-٣-٥- الحذف:

يلجأ الراوي عادة إلى إغفال فترة من زمن القصة وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث دون الإشارة بشيء إليها، فالقطع يلعب دورا حاسما في تسريع وتيرة السرد فهو عادة ما يكون في الروايات التقليدية، وفيه يكتفي الراوي بقوله مثلا "ومرت سنتان" أو "انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته".

وانطلاقا من هذين المثالين يتضح أن القطع إما أن يكون محددا أو غير محدد والروائيين الجدد استخدموا القطع أو الحذف الضمني الذي لا يصرح به الراوي إنما

١- المصدر السابق، ص ٣١ ما بعدها.

يدركه القارئ فقط، فهو في الروايات المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية وذلك من باب تحقيق السرعة في سرد الوقائع وهذا ما سنراه في رواية عابر سرير.(١)

الصفحة	الحذف
٣٧	• جدتي...المرأة التي احتضنت طفولتي الأولى منذ غادرت سرير أمي رضيعا وانتقلت للنوم في فراشها لعدة سنوات.
٥٨	• غالبية هذه اللوحات رسمها منذ عشر سنوات، حدث أن مر بفترة لم يكن يرسم فيها سوى الجسور، هذا بعض ما بقي من ذلك الجنون.
٥٩	• في أربع وعشرين ساعة لا أكثر، وجدتني متورطا في حياة هذا الرجل من بدايته البائسة حتى أمراض شيخوخته
٦٩	• عام ونصف عام في سرير التشرد الأمني، عشت منقطعا عن العالم.
١٩٢	• في تلك الأيام التي عشتها عند أقدام أريكتك، بصبر قطة ألعق من صحن الانبهار كل ما تتفوه به.
١٩٤	• فبعد استقلال الجزائر، خرج بن بلة زعيما من سجن العدو ليجد معتقلات وطنه مشرعة في انتظاره سبع عشر سنة أخرى. تأخرت كثيرا حتى لكأن عليها أن تغطي نفقات عامين من الانتظار.(٢)

١- ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ١١٤ بعدها.

٢- ينظر، المرجع نفسه، ص ٢٥ وما بعدها.

٥-٢-٣-٦- المشهد:

يقول تودوروف "حالة التوافق التام بين الزمنيين عندما يتدخل الأسلوب المباشر واقتحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب، خالقة بذلك المشهد."(١)

فالمشهد إذا هو ذلك التطابق بين زمن السرد والمدة الحقيقية فيقع استعمال وإيراد جزئيات الحركة والخطاب ويشير الناقد البنيوي جيرار جينيت إلى أنه ينبغي دائما أن لا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا، أو سريعا حسب الظروف المحيطة به.(٢)

وتتخلل رواية "عابر سرير" عدة مشاهد، نذكر منها هذا المقطع الحواري الذي دار بين المصور وفرانسواز أثناء عودتهما في المساء إلى البيت، عندما كانت الأمطار تهطل بغزارة.

"قالت بتذمر وهي تخلع معطفها، اتمنى الا اجد هذا الطقس في انتظاري في (نيس)... يا إلهي كم كرهت المطر سألتها، متى ستسافرين، صباح الجمعة... سأقضي هناك نهاية الأسبوع وأعود الاثنين صباحا، لم أقل شيئا."(٣)

١- تزفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٢، ص ٨٨ .

٢- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص ٩٣.

٣- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ١٥٤ ،١٥٥.

ويدور الحوار من الصفحة ١٥٥ إلى الصفحة ١٥٧، كما نجد مشهدا حواريا آخر يدور بينه وبين عشيقته (حياة) الذي لم يرها منذ مدة فشاءت الأقدار أن يلتقيا صدفة في معرض لذلك الرسام.

"قالت شيء لا يصدق: هي حياة تدين بها لمصادفة اللقاء، ردت باندهاش جميل لا يخلو من الذعر: يا الهي... ما توقعت أبدا أن أراك هنا، قلت مازحا، ماذا أفعل إذا كان كل شيء يعيدك إلي."(١)

ودام هذا الحوار من الصفحة ١٨٢ إلى غاية الصفحة ١٩٣ كما نجد غير ذلك من اللوحات المشهدية التي تزخر بها الرواية، والتي تجسدت في الحوارات التي دارت بين شخصيات الرواية مثل الحوار الذي دار بين والمصور وزيان في المستشفى عن ذلك الشاب المدعو سليم والذي تم اغتياله منذ فترة

"آسف، سمعت باغتيال ابن أخيك سليم... كيف حدث ذلك، قال وقد باغته السؤال سليم، ثم واصل بعد شيء من الصمت، مات أكثر من مرة...آخرها كانت بالرصاص..."(٢)، ودام هذا الحوار من الصفحة ٢٦٠ إلى غاية الصفحة ٢٦٧.

طغى على هذه الرواية الطابع الحواري الوصفي، الذي سيطر على كل فصولها من هذه المشاهد وصف الراوية لجسور قسنطينة وتصويرها للأماكن في فرنسا: "عندما دخلت فرنسا بعد سبع سنوات من الوقوف ذليلة أمام تلك القلعة المحصنة كعش نسر في الأعالي، راح خيالة قسنطينة وفرسانها الذين لم يعتادوا على مذلة الأسر، يقفزون بخيولهم من على الجسور عائدين إلى رحم الوديان، كان آنذاك الموت قفزا نحو

١- ينظر، المصدر السابق، ص ١٨٠، ١٨٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٥٩، ٢٦٠.

منحدراتها الشديدة، آخر نصر لرجال لا مفخرة لهم سوى إنهم أبناء الصخرة، بهم انتهى زمن الموت الجميل، وأصبح وادي الرمال مجرى لنفايات التاريخ..."[1] ثم تستمر الراوية في وصف مشاهد الرواية مشهدا مشهدا "فهاهو المصور مرة أخرى يتحاور مع الرسام لأجل شراء لوحة لفعل عمل خيري: "ذهب بي التفكير وقتها بعيدا، جمعت شجاعتي وقلت له:

- أريد أن اشتري منك هذه اللوحة هل تبيعني إياها؟

فوجئ بسؤالي، أجاب بذكاء من عثر على مخرج

- ولكنك لا تدري عن أية لوحة أتكلم، كيف أثق في حبك للوحة لا تعرفها

أجبته:

- أنا أحب كل أعمالك، وهذه اللوحة خاصة، وقفت أمامها طويلافي المعرض ولم أفهمها".[2]

٥-٢-٣-٧- الوقفة:

تكون في مسار السرد الروائي توقفات يحدثها الراوي، بسبب اعتماده على الوصف الذي يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، فنلحظ في الرواية محل الدراسة أن االساردة تستوقفنا أثناء وصفها لحالة ذلك الطفل القروي "انزلق ليختبئ تحت السرير، ماذا تراه رأى ذلك الصغير، ليكون أكثر حزنا من أن يبكي".[3]

١- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢٤٥.

٢- المصدر السابق، ص ١٤٥.

٣- المصدر نفسه، ص٣٢ وما بعدها.

وهاهي الساردة تعطل حركة السرد مجددا، وذلك أثناء وصفها المطول للمصور عند وصوله لتلك القرية: "كان وصولي إلى تلك القرية بسلام وبدون حادث يستحق الذكر، وكنت تائها في الطرقات المتشعبة والتي أعجبتني في نظافتهاو روحها الهادئة"[1] بعد هذا، تواصل الروائية تفاصيل الوصف وتستوقفنا عند وصف حالت البطلة حياة بعد وصولها إلى باريس "عندما دخلت فرنسا بعد سبع سنوات من الوقوف ذليلة أمام تلك القلعة المحصنة كعش نسر في الأعالي، راح خيالة قسنطينة وفرسانها اللذين لم يعتادوا على مذلة الأسر، يقفزون بخيولهم من على الجسور عائدين إلى رحم الوديان".[2]

وتكمل الساردة سرد بقية الأحداث على لسان الراوي لتصف لنا حبيبته "هذه المرأة التي على إيقاع الدفوف القسنطينية تطارحت الرقص كما لو كانت تطارحك البكاء، ما الذي يدوزن وقع أقدامها لتحدث هذا الاضطراب الكوني من حولك... لكنها انحنت ببطىء أنثوي كما تنحني زنبقة برأسها، وتواصل في الوصف دوما أحببت الطريقة التي تتحرك بها، طريقتها في الالتفات في التوقف في الانحناء، في انسياب الشال على شعرها، في رفع طرف ثوبها بيد واحدة وكأنها تمسك بتلابيب سرها، طريقتها في الذهاب وطريقتها في الإياب".[3]

ثم تسترسل في سرد الأحداث لتصف لنا معرض ذلك الرسام "زيان" "...اللوحات التي تتقاسم معظمها فكرة الجسور والأبواب العتيقة الموارية،" فتلك اللوحات الموجودة في المعرض من أجمل ما رسم والتي أفنى في رسمها كل عمره

١- المصدر نفسه، ص ٥٥

٢- المصدر السابق، ص ٢٣٥.

٣- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢١٣.

تعبيرا عن مشاعره وأحاسيسه فجسد فيها وطنه ومسقط رأسه قسنطينة بلد الجسور المعلقة.(1)

وهاهو الراوي يصف في الإطار الزمني مشاهد لحياة: "الحنت حياة تخلع حذاءها، وتواصل الرقص حافية، على إيقاع خلخال أوهامي، لفرط انخطافي بها، لم أتنبه لحظتها لإمكان إزعاج الجيران لكن عندما راح الهاتف يرن بعد ذلك بإلحاح في غرفة النوم، توقعت أن يكون أحدهم اتصل احتجاجا على صوت الموسيقى...كانت التاسعة والربع بعد الشجن، أظننا تجاوزنا الوقت الحضاري المباح لضجيج السهر"(2)

فالراوي هنا يصنع وقفة للاستراحة من السرد، وذلك بواسطة استعمال تقنية وصف الوقت الذي قضاه رفقة حياة ومروره دون أن يدري عنه شيء، وها هي الساردة مرة أخري تلجأ إلى الوصف في الإطار الزمني عندما قالت على لسان خالد: "استيقظت في الصباح بمزاج جميل وقررت أن أذيب الفرحة في فنجان قهوة، وأن أبدأ النهار بإقامة علاقة جميلة وكسولة مع حياة، أن أفك ربط عنق الوقت، وأترك قميصي مفتوحا لرياح المصادفة، وقصدت المعرض في حدود الثانية عشرة، واثقا أنها لن تغادر الفندق باكرا، نظرا لعادتها الصباحية الكسولة".(3)

فلطالما تكررت هذه التقنية في ثنايا الرواية "عابر سرير" حتى أن الساردة أسهبت في بعض مواقف الوصف، وهذا ما جعل الكثير من النقاد يتعقبونها تارة وتارة أخري يجعلون هذه الظاهرة تقنية حديثة لا تكون إلا في الرواية الحداثية.

١- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢١٢.

٢- ينظر، المصدر السابق، ص ٢١٥.

٣- ينظر، المصدر نفسه، ص ١٥٦.

٥-٢-٣-٨- التواتر:

هو العلاقة بين معدل تكرار الحدث ومعدل رواية الحدث، فالحدث يقع وتـروى حكايته وقد يتكرر وقوعه مرات عدة وتتكـرر روايتـه مـرات عـدة أو تـروى حكايـة واحدة وتختصر كل وقائع الأحداث المتشابهة.

ففي القديم كان التكرار يعتبر عيبا وعلـى المبـدع أن يتحاشـاه، أمـا حـديثا فقـد أصبحت ظاهرة إبداعية في النصوص وفي رواية "عابر سرير" نجد جملة مـن التكـرار.[١] التكرار.[١] جاءت كما في الجدول التالي:

الحدث	نوعه	الصفحة
الجسد	تكراري	١٤...في أغلب الصفحات
الحب	تكراري	١٩...في أغلب الصفحات
المصور	تكراري	٣٣......١٠٠
الرسام	إفرادي[٢]	٥٨....في أغلب الصفحات
السين	تكراري	٥٩.....١٠١
البيت	إفرادي.	١٥٥.....٢٠١

١- محمد سالم محمد الأمين، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص ٢٨٨.

٢- المرجع السابق، ص ٢٨٨.

فعندما نطوف في أزقة ومدائن "عابر سرير" لا نقتنع كثيرا بالمصادفات التي ساقتها أحلام، لتنقل المصور من الجزائر إلى باريس، ولتجمعه بفرانسواز، التي يقيم لديها زيان الرسام، فتجد له مبررا للإقامة في بيته والتعرف عن قرب على عوالم (غريمه) الذي لم يصادفه إلا في صفحات الكتاب، وصنعته امرأة أحبها بعده، ولا نقتنع كثيرا بانتقال البطلة (حياة) من الجزائر إلى باريس لزيارة أخيها، ناصر، الذي لم يعد يملك القدرة على دخول الجزائر، كونه مشتبها فيه بعد أحداث العنف، ولا كيف التقى (الخالدان)، في غرفة المستشفى، ليكتشف كل منهما عاهته المشابهة للآخر، وحبهما المشترك للمرأة نفسها، وضياعها منهما في الجرح ذاته.

أشياء كثيرة عثرنا عليها أثناء مرورنا بتفاصيل الثلاثية، فوجدنا أن اللغة كانت مدهشة كما عودتنا أحلام، إذ مازالت، تعمل على الفلاشات الثقافية والأدبية، وتشتغل على الألم الجزائري، الإرهاب، الفقر، البطالة، السرقة، الخيانة، ولا أدري هل هذا في صالح الرواية أم ضرر بها ولها؟

غير أن حضور قسنطينة موطن الأبطال الثلاث في هذا العمل، كان خافقا وقويا بالنسبة لنا، ولا يمكن تجاوزه أو العبور على ثراء المشهد القسنطيني عبورا خاطفا باختصار، إن أحلام، قادت بطليها في الثلاثية إلى ساحة القصاص، فبدأت بالأول لتنتهي بكتابة الرواية الأخيرة.

الفصل الثاني

الصيغ السردية في روايات أحلام مستغانمي

١. مفهوم الصيغ السردية.

٢. أنواع الصيغ السردية.

٣. البناء الفني للصيغ السردية في روايات أحلام مستغانمي.

٤. مستويات اللغة السردية عند أحلام مستغانمي.

١ - مفهوم الصيغة السردية.

رغم ما يبدو على هذه المقولة النحوية من عدم تناسب مع ما هي مستعملة له في الخطاب النقدي الروائي، فإنها مع ذلك قد وطدت مكانتها وأصبحت أكثر تداولا بين المهتمين، الذين عملوا على إصباغها بحمولة دلالية استعارية إضافية، تجعلها تتلاءم ومجال استعمالها الجديد، وهكذا فإذا كانت مظاهر الحكي (les aspects du récit) تتعلق بالكيفية التي زكت بها الحكاية من طرف السارد فإن صيغ الحكي تتعلق بالطريقة التي عرضها علينا بها هذا السارد وقدمها لنا.[1] فما هي الحدود المفاهيماتية للصيغة السردية؟

إن التحليل البنيوي للحكي استوي في أواسط الستينيات ومنذ ذلك الحين، وهو يحقق تطورات هائلة في مجال البحث، ويمكن اعتبار العدد الثامن من مجلة

١- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، ص ١٦٩.

(تواصــلات)[1] ســنة ١٩٦٦ الخــاص بالتحليــل البنيــوي للحكــي، وهــو المنطلــق التأسيسي الذي تستند عليه كل الدراسات التي سترد في هذا المجال، وفي هــذا الصــدد نذكر دراسة "تودوروف" الهامة عن مقولات الحكي التي يتحدث فيها عن صيغ الحكي، رابطا إياها بجهاته وزمانه.

ويوضح أنه إذا كانت الجهات الروائية كما يسميها في (الأدب والدلالة)[2] 1967 تتعلق بالطريقة التي عبرها يتم إدراك القصة من قبل الراوي، فإن صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها، وإلى هذه الصيغة نشير عندما نقول: إن الكاتب يعرض لنا أشياء أو أن الآخر يقولها.[3]

"ذلك أن الصيغتين الأساسيتين تبعا لهذا هما العرض والسرد، وإنهما يرتبطان بالقصة والخطاب، ويمكننا أن نفترض أن الصيغتين معا كما نجدهما في الخطاب الحكائي المعاصر تعودان في أصولهما إلى التاريخ والدراما".[4]

١- سبق للناقد رولان بارط أن أشار إلى هذه الفكرة، ضمن مقالته المعروفة، مدخل للتحليل البنيوي للسرد، مجلة تواصلات، عدد ٨، ١٩٦٦.

٢- الأدب هو أحد أشكال التعبير الإنساني عن مجمل عواطف وأفكار وخواطر وهواجس الإنسان بأرقى الأساليب الكتابية التي تتنوع من النثر إلى النثر المنظوم إلى الشعر الموزون أما علم الدلالة هو دراسة المعنى، وكلمة "دلالات" في حد ذاتها تدل على مجموعة من الأفكار التقنية ،وعن أشكال الأدب وتجلياته، والتي تتنوع باختلاف المناطق والعصور وتشهد دوما تنوعات وتطورات مع مر العصور والأزمنة.

١- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط ٣، بيروت، لبنان، ١٩٩٧، ص ١٧٢.

٢- المرجع نفسه، ص ١٧٢.

وفي نفس العدد من مجلة تواصلات، يتحدث"جيرار جينيت" في حدود الحكي عن ثلاثة ثنائيات هي: المحاكاة أو الحكي التام، السرد والوصف وأخيرا القصة والخطاب، ومن خلالها يبين بدوره صيغتي الخطاب: السرد والعرض وإن كان يستعمل ضمن السرد توازيا آخر مع الوصف، باعتبار ارتباطه وعلاقته به، بل أنه وهو يثير قضايا حدود الوصف الداخلية يميز بين الحكي والعرض المشهدي.(١)

إن الصيغة بتنويعيها (العرض والسرد)، لا يمكن أن يخلو منها أي عمل سردي، والتنويعان الأسلوبيان (العرض والسرد) لا يوجدان بشكل مستقل ومنفرد في الخطاب الروائي، بل يخضعان لحالات ووضعيات تتابع أو تداخل، تبعا لموقع الراوي وطبيعة الرؤية السردية".(٢)

غير أن حكاية الأحداث مهما كانت صيغتها، هي الحكاية دوما، أي نقل لغير اللفظي أو لما يفترض أنه غير لفظي إلى ما هو لفظي، ومن ثمة لن تكون محاكاته أبدا أكثر من إيهام، يتوقف كأي إيهام على علاقات متقلبة غاية التقلب بين الباحث والمتلقي، فالنص الواحد يمكن أن يتلقاه قارئ ما تلقيا محاكاتيا، ويتلقاه قارئ آخر وصفا مغايرا، ويلعب، في هذا المقام، التطور التاريخي هنا دورا حاسما، إذ من المحتمل أن يكون جمهور الكلاسيكيات، الذي كان حساسا جدا للتصوير الراسيني(٣) قد وجد

٣- المرجع نفسه، ص ١٧٣.

٢- عمرو عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، د.ط، الجزائر، ٢٠٠١، ص ١٠٣.

٣- جان راسين (g.racine)، هو شاعر وكاتب مسرحي فرنسي. ولد عام ١٦٣٩ في البلدة الصغيرة فيرتي ميلون في مقاطعة فالواكتب المؤلف النشيط والطموح صاحب المسرحيتين التراجيديتين الرائعتي تينفيدرا واندروماش خلال الأعوام العشرين الأخيرة من عمره مسرحيتين فقط، توفي جان راسين أواخر القرن السابع عشر مبرهنا انه بالرغم من الصيغ الصارمة للمدرسة

من المحاكاة في الكتابة السردية أو نوريه دورفي أو فرانسوا فنلون[1] أكثر مما نجد نحن فيها ولكن لا شك في أنه لم يجد الأوصاف الغنية جدا والمفصلة جدا في الرواية الطبيعية إلا تكاثرا مبهما وركاما غامضا، وبذلك غابت عنه الوظيفة المحاكاتية لتلك الأوصاف، فعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار تلك العلاقة المتغيرة بتغير الأفراد والجماعات والعصور، والتي ليست حكرا على النص السردي وحده.[2]

فما دامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التعبير عن ثمن أو ذكر شرط...الخ، وإنما فقط قص قصة، وبالتالي نقل وقائع واقعية أو خيالية، فإن صيغتها الوحيدة، أو المميزة على الأقل، لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية ومن ثم يكون كل شيء قد قيل عن هذا الموضوع.[3]

كما أن الشكلانيين الروس طرحوا المشكل المتعلق بالصيغة إذ قدر إيخنباوم صعوبة دراستها، و دعا إلى الاهتمام بها، كما أن النقد الأنجلو – أمريكي والإبداع جعلاها حجر الزاوية في تقديرهم، وعلى أساس ذلك تمت مواجهة صيغة السرد التي يهيمن فيها الراوي ورؤيته من الخلف، الشيء الذي يجعلنا أمام محاولة جديدة في النقد والإبداع تعطي لمفهوم الصيغة أبعادا جديدة تختلف عما كانت عليه سابقا.[4]

التقليدية فانه يمكن تأليف أعمال تراجيدية سيكولوجية تجمع وضوح الفكرة والاختراق العميق لمكامن الروح البشرية، ومن أشهر تراجيدياته أندروماك.

١- فرانسوا فنلون، (بالفرنسية: François Fénelon) (ولد ٦ أغسطس ١٦٥١ وتوفي ٧ يناير ١٧١٥) شاعر وكاتب فرنسي/http://ar.wikipedia.org/wiki .

٢- ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد المعتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ط ٣، مصر، ٢٠٠٣، ص ١٨١.

٣- المرجع نفسه، ص ١٧٧.

٤- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ١٧٤.

أما أرسطو فقد جعل السرد والعرض مجرد تنويعين للمحاكاة، وعلى هذا بنى "جينيت" تصوره بتأكيده على أن ما ذهب إليه أرسطو هو الذي سينهض في نظرية الرواية في أمريكا وانجلترا في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين مع جيمس وأتباعه، تحت مفاهيم العرض والسرد، ويشير إلى النقد الذي وجهه (بوث Booth) لهذا التقسيم الأرسطي للمحاكاة، ويوضح اتفاقه معه في كون استعمال العرض كمحاكاة، وهو مجرد وهم فعلى عكس العرض المسرحي لا يمكن لأي خطاب حكائي أن يعرض القصة التي يحكيها، ولا يمكن إعطاء المحاكاة أي شأن صغير كان أم أو كبير لأننا هنا لسنا إلا أمام المحاكاة السردية الوحيدة، ولهذا السبب، فإن الحكي شفويا كان أم كتابيا، هو حدث لغوي.

وانطلاقا من صيغة العرض والسرد والرؤية السردية، يتمثل الخطاب الروائي في مستويين أساسين، الأول يخص نقل كلام المتكلم في الرواية بكل مميزاته وبحرفية تامة، والثاني يشتغل في نقل المعنى الموضوعي للمتكلم.[1]

من الذين تناولوا الصيغة أيضا نجد "ويللي وبورنوف" في كتابهما "عالم الرواية" يتناولان في الفصل الخاص بالقصة والسرد، التمييز بين القصة والخطاب إذ تناولا مسألة الصيغة كعنصر أول بعنوان مشهد أم تلخيص؟ وتوضيح المزاوجة بين الصيغتين المحاكاة الشعرية والصيغة السردية، لأنه كي يعطي الكاتب الحياة للشخصيات، يمزج بين صيغتي المحاكاة الشعرية التي يرجعانها إلى أرسطو الذي يميز بين صيغة مباشرة تجري فيها الأحداث أمامنا من خلال المتكلمين، وصيغة سردية يتكلف بها الراوي، ويؤكدان بدورهما على كون هذا التمييز عميق.

١- عمرو عيلان، مرجع سابق، ص ١٠٤.

كما نجد "جيمس" ولوبوك من خلال حديثهما عن حكي مشهدي والتلخيص ويضيفان إليهما الوصف للحصول على سلم العمليات السردية التي يمتلكها الروائي.[1]

وفي سنة ١٩٧١ تنشر رايموند ديبري جينيت دراسة حول الصيغة السردية في الحكايات الثلاث لـ فلوبير وتنطلق الكاتبة من كون الصيغة من أهم القضايا المطروحة وأكثرها غنى، باعتبار التنويعات الصيغية التي بواسطتها يمكن أن يتحرك الخطاب الروائي، أي التقديم السردي من خلالها.

ونشير في الهامش إلى ارتباط الصيغة بالجهة عند تودوروف على أساس كون الصيغة هي صيغة إدراك وصيغة عرض القصة بواسطة الراوي، لتؤكد على الدور الذي لعبه لوبوك وجان روسي والتأملات العملية لـ هنري جيمس في هذا الصدد.[2]

وفي قراءة ميك بال[3] للمسافة تلاحظ "رايموند ديبري جينيت" في البداية أن فصل الصيغة ببعديه المسافة والمنظور، مقسم إلى قسمين غير متجانسين، إذ القسم الأول: المنظور يتعلق بمن يرى، أما المسافة فنجدها خاصة بالتمييز بين المحاكاة والحكي التام، وفي المسافة لا نجد حضورا للصوت السردي، وترى أن عدم تجانس هذا كامن

١- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ١٨٣.

٢- المرجع نفسه ،ص ١٨٠.

٣- ميك بال، (Miek Bal)، اعتبر علم السرد علم السردية (narrativité) أو هو العلم الذي يقبل صياغة النصوص السردية في بنيتها السردية وذهب "ميك بال" إلى أن النص القصصي يمكن أن يلحظ من خلاله ثلاثة أنواع: ١- النص السردي ٢- الحكاية ، ٣- القصة، ينظر، http://ar.wikipedia.org/wiki/

في تعريف "بيتري" للصيغة[1] فإذا كان "بيتري" يحمل البعد الأول وهو يتحدث عن تأكيد الشيء قوة وضعفا، درجة التأكيد ونوعيته، فإن "جيرار جينيت" وهو يميز بين المحاكاة والحكي التام، ويستعمل معيارا كميا لتحديد كيفيات التأكيد، لذلك تعاين رايموند وتستخلص انزلاقا في تحديده درجة الكم إلى الكيفية وتنتهي إلى اعتبار حديثه عن الصيغة من خلال المسافة، زائدا، ومن خلال التبئيرات ناقصا.[2]

ويعلق سعيد يقطين عن رأيها في مفهوم الصيغة فيقول: "في تحديدي للصيغة أجدني أنطلق من تحديد "تودوروف" إياها، حيث يراها تتعلق بالطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة وهذا التحديد يتوازى مع باقي المكونات الأخرى في تحديده إياها: الزمن، الرؤية والصوت وانطلاقا من هذا التحديد أجدني لا أشاطر "جينيت" في ما تدخله ضمنها من مسافة ومنظور، فالمنظور (التبئيرات) يمكن أن تناقش في مستوى آخر إلى جانب الصوت بسبب العلاقات الوطيدة بينهما، و سنحاول الإجابة عن السؤال: من أين يتكلم المتكلم؟ وفي الصوت يجيب عن السؤال، من يتكلم هنا؟ لذلك نرى أنهما مستويان متضافران، ونرى أيضا بضرورة الفصل بينهما وبين الصيغة التي نبحث فيها عن خطابات المتكلم وعلى مستوى ترتيب هذه المكونات أرى عكس "تودوروف" أن نأتي بعد الزمن بالصيغة وأخيرا بالرؤية والصوت لسبب بسيط يكمن في الصيغة وتراكم الخطابات الموجودة في الحكي ليأتي لنا بعد ذلك الجواب عن أسئلة الرؤية والصوت".[3]

١- كارل آدم بيتري، ولد في ١٢ يوليو ١٩٢٦ بلايبتسغ، توفي ٢ يوليو ٢٠١٠ بروفسور شرفي بجامعة هامبورغ http://ar.wikipedia.org/wiki/ .

٢- المرجع نفسه، ص ١٨٢.

٣- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ١٩٤.

ففي تحليلنا للصيغة لاحظنا، أن التشابه بين المفهومين لا يعني دائما الاتفاق أو الاشتراك المعنوي بينهما، وان كنا نرى بإمكان التعامل معهما، واستغلالهما معا في تحليل غير مسند إلى الأرضية التي ننطلق منها في التحليل، ونستخلص إذا أن نقل الكلام يقحم في النص الأدبي، وفي الرواية على الخصوص، بطرق مختلفة والصيغة السردية هي الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة، ويقدمها البحث في السرد وأنماطه؛ وهو بحث متعلق بالتساؤل عن كيفية نقل الرواية، وماهيتها وما يتعلق بها من أحداث، وأول من استخدم الصيغ بهذا المفهوم هو "تزفتان تودوروف" على أنها (الطريقة التي يتم بواسطتها تقديم الحكي).

وهذا ما دفعه إلى تغليب أهمية الطريقة التي يتم بها تقديم القصة في الخطاب على أهمية الأحداث في حد ذاتها، ما دام الحدث القصصي يستند إلى الجانب الفني الذي يعطيه وقعه الجمالي، فإذا فقد ذلك الجانب أصبح مجرد مادة إخبارية نفعية لا أكثر، لذا تبنت السرديات (Narratologie) ما جاء به "تودوروف"؛ إذ يرى أن ميدان البحث فيها يهتم بطرائق اشتغال السرد، الذي يعني الطريقة التي تحكى بها القصة من طرف الراوي المؤطر والحديث هنا يقودنا إلى مسألة العلاقة بين القصة والرواية، والتي أطلق عليها "جيرار جينيت" (G. Geneet) "Mode" الصيغة، والمراد بها صيغة الفعل، فهذه اللفظة مأخوذة من مجال النحو وبصفة خاصة نحو الأفعال.

وتعرفها بعض المعاجم أنها أسم يطلق على الصور المختلفة للفعل، التي تستعمل لتأكيد شيء نحن بصدده، تأكيدًا أكثر، أو تأكيدًا أقل، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الحياة، أو إلى الحدث.[1]

١- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ١٣٢.

لم ينحصر ظهور السرد في بيئة عربية محددة، بل امتد ليشمل كل البلدان العربية، والسرد الروائي ما هو إلا نتيجة حتمية للكتابة الإبداعية التي لا تتوفر إلا من خلال الفصاحة، قصد خلق المتعة لدى القارئ، وتتجاوز تلك الملهلة التي تطغى على بعض الأعمال الإبداعية،[1] ومن المزايا السردية الجديدة رفض التقاليد كما نجد فيها غياب للبطل أو الشخصية المحورية، وتبدي حساسية خاصة تجاه الزمن وتحاول كسره أو تجميده أو نفيه، وتنهض فيها اللغة بمهمات متعددة كالمستويات اللغوية المتنوعة واللغة المكثفة الموحية، وتجسيد المعنى...وصهر الأساليب القديمة والحديثة، وخلق أسلوب لغوي جديد يدهش القارئ ويصدمه، وتراكيب وصور شعرية تحل حركتها الإيقاعية محل حركات السرد والأحداث.

وعلى الرغم من كون الرواية على حد تعبير الناقد "ميخائيل باختين" هي الجنس الأدبي الذي يبقى دائما قيد التشكل، فإنه يأخذ مفرداته من مميزات المبدع، هذا الأخير يودع في النص تلك الروح الخفية، وإذا استعرنا العبارة من "بوفون" (Buffon) "الأسلوب هو الرجل نفسه".[2]

فالنص الإبداعي تطبعه خصائص المبدع، هذا الإبداع السردي والكتابة حركة نقدية استطاعت بدورها أن تحقق تراكما على مستوى التنظير أو الممارسة، وحاول هذا النقد صياغة أسئلته استنادا إلى خلفيات نقدية غربية، وخصوصيات النص الروائي العربي.

١- ينظر، المرجع السابق، ص ١٣٩.

٢- ينظر، سعيد بوعطية، النقد الروائي، مجلة الرافد الإماراتية، العدد ٤٦، د.ط، الإمارات، ٢٠٠١، ص ٨٢.

ولا يخفى أيضا أن المصطلح السردي بتفريعاته مثل الراوي أو فاعل المعرفة أو فاعل الاعتقاد، لا يتنافى مع الموروث السردي العربي أيضا، بمعنى أن التعريب أرقى من مجرد الترجمة الحرفية، وقد سعى "رشيد بن مالك" إلى اجتهاده في الترجمة أثناء وضعه لقاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، وصاغ معرفته للمصطلحات ضمن حدود الترجمة عن – السيميائيين- الفرنسيين أمثال: "جيرار جنيت"، وأميل بنفست" و"غريماس" وغيرهم[1]، ونتوقف عند صياغته لمصطلح "سردية" (Narrative)، فهو يميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية... ويحتوي المروي من الخطاب عموما على أحداث حكاية أفعال بطولية أو غير بطولية، كانت الحكايات في وصفها للأفعال المطردة –حكايات فلكلورية، أسطورية، أدبية– مصدر التحليل السردي وفق "بروب دوميزيل"، ليفي شتراوس".[2]

والملاحظ في هذا المقام أن السرد يتداخل مع الخطاب بأبعاده المختلفة حسب "سومرز" و"جيبسون" الأنطولوجية، والعامة (Public)، والمفاهيمية (Conceptual)، والشارحة أو ما وراء السرد (Meta narratives)".[3]

ومع توالي الترجمات نضطر إلى تغيير المصطلحات تبعا للتغيير الحاصل في مصدرها ونغيرها على هوى ما نعتقد أنه الأجدى من دون أي تنسيق، ولكون النتيجة فوضى مصطلحات تولد أزمات النقد الروائي، فمصطلح "القص" (Récit) ينقلب إلى

١- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي، مضمون، شكل)، دار الحكمة، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٠، ص ١٢١.

٢- المرجع نفسه، ص ١٢١.

٣- أوردت منى بيكر، أنماط السرديات، تر: حازم عزمي في مجلة فصول، العدد ٦٦، ٢٠٠٥، ص ٢٣.

الحكـي والحكـي والبنيـة السـردية (La structure narrative) إلى البنيـة الحكائية وبالتالي تنقلب السرديات إلى الحكائيات.(١)

إذن فالسرد هو فعل وعملية إنتاج النص السردي، كما تختلف أشـكال المخاطبـة في وجهات نظرها السردية، فقد تستخدم النصـوص السـردية (السـرديات) المكتوبـة، السرد بضمير الغائب، العالم بكل شيء (أي أسـلوب الإبـلاغ أو الحكـي)، أو السـرد بضمير المتكلم الذاتي (Subjective) أسلوب العرض، ويعد السرد بضمير الغائب في الكتابات الأكاديمية عادة وعلى نحو تقليدي أكثر موضوعية وأكثر شفافية من السرد بضمير المتكلم، حيث يذكر النقاد أن هذا الأسلوب يعمل على إخفـاء عمـل المؤلـف ووساطته مما يجعل الحقائق والأحداث تبدو وكأنها تتحدث عن نفسها.(٢)

ويرى الباحث بسام قطوس أن الاختلاف في ترجمة المصطلح النقدي الواحد مـن شأنه أن يفاقم الاختلاف ويعود ذلك إلى أسباب منها:

أ- عدم استقرار المصطلح، فهناك الكثير من المصطلحات المتعددة المعنى،والمفهوم عند النقاد فضلا عن تأرجح المعنى للمصطلح النقدي عند الناقد الواحد ولذلك فإنه من الصعب إرساء قواعد واضحة للنظرية النقدية العربية دون توحيد المعنى والمفهـوم للمصطلح النقدي العربي وتحديدهما.

ب- اختلاف النقاد في فهم المراد من المصـطلح النقـدي الواحـد، ممـا يـؤدي إلى تضارب الآراء واختلاف النتائج.

١- علي نجيب إبراهيم، دور الترابط النظري في توحيد مصطلحات النقد الروائي العربـي في كتـاب قضايا المصطلح، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، ١٩٨٨، ص ٦٠.

٢- علي نجيب إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨.

ج- إن مشكلة الاصطلاح مرتبطة ارتباطا وثيقا بإشكالية التعريب والترجمة.[1]

وبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره لا يمكن تجاهل الجهود التي بذلها "سعيد يقطين" في تأصيل المصطلح السردي ضمن سيرورته الحداثية في كتابه (الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي)، ورأى المنطلق في تركيبة السرد والسرديات العربية اصطلاحا من خلال الانفتاح على السرد حيثما وجد لفظيًا، أو غير لفظي وعلى الاختصاصات التي سبقتها إلى الاهتمام بالمادة الحكائية الأساسية، وإن توسع مدار اختصاصها لانتقال البحث في الخطاب وتفاعلاته المتعددة من خلال التفريق بين سرديات القصة، وسرديات الخطاب، والسرديات النصية.[2]

على أن النص السردي بنية مجردة أو متحققة من خلال جنس أو نوع محدد عند الاهتمام به من جهة نصيته التي تحدد وحدته، وتماسكه، وانسجامه في علاقته بالمتلقي في الزمان والمكان،[3] ونموذج هذا النص الروايات الرومانسية.

أما النمط الثاني فيكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال ويكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل لتفسير الأحداث وإنما ليصفها كما يراها ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله ونموذج هذا الأسلوب الروايات الواقعية".[4]

١- بسام قطوس، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر، السيمولوجيا نموذجا، في كتاب قضايا المصطلح، اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة، ط.د، د.ت، ص ٣٢٤.

٢- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، د.ط، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧، ص ٢٢٣-٢٢٦.

٣- المرجع نفسه، ص ٢٢٦.

٤- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص ٤٦، ٤٧.

وفي الأخير نقول إن السرد يكون إما موضوعيا وإما ذاتيا وما يحدد الذاتي أو الموضوعي في العمل السردي هو تلك العلاقة القائمة بين الراوي وقصته التي يرويها ومن ثم علاقته بالشخصيات.

وإذا تناولنا مفهوم الصيغة من الناحية اللغوية فإننا نجدها، وردت في لسان العرب كالآتي:

صوغ: الصوغ: مصدر صاغ الشيء، يصوغه، صوغًا، وصياغةً، وصغته، أصوغه صياغة، وصيغة، ورجل صائغ، وصواغ، وصياغ في لغة أهل الحجاز، وأعدت صواغًا هو صواغ الحلي، قال ابن جني: إنما قال بعضهم صياغ لأنهم كرهوا التقاء الواوين، لا سيما فيما كثر استعماله والشيء المصوغ ما صيغ، وقرئ، قالوا رجل صواغ أي يصوغ الكلام ويزوره، و قالوا: فلان يصوغ الكذب أي يتقنه، وصاغ فلان زورًا، وكذبًا إذا اختلقه، وهذا شيء حسن الصيغة أي حسن العمل، وفي الحديث: أكذب الناس الصياغون، والصواغون، هم صياغو الثياب وصاغة الحلي لأنهم يماطلون بالمواعيد الكاذبة، يقال صاغ شعرًا وكلامًا أي وضعه ورتبه ، ويقال صيغة الأمر كذا وكذا أي هيئته التي بني عليها.[1] وقيل في موقع آخر صيغ الطعام: نقعه في الأكل حتى تشبع به.[2]

أما من الناحية الاصطلاحية يؤكد بعض الباحثين وجوب التفرقة بين السرد والحوار، والتفرقة بين النص والحكاية، وهاتان الوسيلتان هما الأساس الذي ينبني عليه المنهج السيميوطيقي في تحليل النصوص الروائية وفك شفرتها.[3]

١- إبن منظور، لسان العرب، مجلد ٨، مادة صوغ.

٢- إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مادة صوغ.

٣- سيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص ١٠٢.

والصيغة في العرف الاصطلاحي هي الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها، والمراد هنا بالصيغة صيغة الفعل، فهذه اللفظة مأخوذة من مجال "النحو" وبصفة خاصة نحو الأفعال، الصياغة، السبك التصريف النمطي المنظم للأسماء، والأفعال لبيان الصيغ المختلفة التي تشتق من أصولها، حيث نجد الصيغ الصرفية، صيغ المبالغة، الصيغ البديعية، صيغة منتهى الجموع، الصيغة ذات المناسبة الواحدة، وهذه الأخيرة هي الكلمة أو العبارة التي يستعملها مؤلف ما في مناسبة خاصة، ولم يستعملها أحد من قبل وقد يؤول أمرها فيما بعد إلى الاندثار، وهذا هو الغالب أو إلى بقائها مستعملة وذلك كما في عبارة "برمائي" التي ابتدعها المغفور له "سلامة موسى" ثم شاع استعمالها فيما بعد.(1)

وتعرف الصيغة في بعض المعاجم أنها اسم يطلق على الصور المختلفة للفعل التي تستعمل لتأكيد شيء نحن بصدد دراسته تأكيدًا أكثر أو تأكيدًا أقل، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة، التي ينظر بها إلى الحياة أو إلى الحدث، ويعول "جنيت" على أهمية هذا التعريف واتصاله ببحثه في الرواية، فالمرء يمكنه أن يحكي الشيء نفسه أكثر أو يحكيه أقل، كما يمكنه أن يحكيه من وجهة نظره بعينها أو من سواها وهذا هو بالضبط ما تهدف إليه المقولة التي تقع تحت عنوان الصيغة الروائية.(2)

وربما كان من المستحسن أن نتبنى ما جاء به "تودوروف" كمفهوم للصيغة، على أن نستعين بمفاهيم أخرى غامضة، يقترحها بعض الباحثين، والأخذ بتعريف "تودوروف" يقودنا إلى ضبط العناصر والآليات التي تلخص طريقة التقديم في الحكي الروائي،

1- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٢٢٩، مادة "صاغ".

2- ينظر، سيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص ١٣٢.

والملاحظ في الخطاب الروائي توزعه بين ما يخبر به الراوي من خلال فعل السرد وما تخبر به الشخصيات من أقوال ضمن الخطاب الذي يؤطره الراوي دائمًا.

ومن هنا يتجلى لنا أن النص قد يستخدم صيغة المتكلم، ويلعب ضمير المتكلم دورًا مزدوجًا من ناحية أنه يمثل الراوي، ومن ناحية أنه الذات الفاعلة المروي عنها والتي تنجز الفعل، أي يمثل الوصف والموصوف في الوقت نفسه، وقد يتضمن دور المتلقي أو المخاطب، كما في المناجاة للنفس، فيكون المروي له فيها هو الذات.(١)

وبالإضافة إلى ذلك يرسو بنا الفضاء السردي، اين نجد البحث في نمط السرد هو بحث يتعلق بالتساؤل التالي: كيف يروي الراوي ما يرى، وما الطريقة التي يروي بها الحكاية؟ أو ما يعرفه من أخبار ووقائع؟.(٢)

فنخلص إذن أن الصيغة تعنى بصيغ الحكاية داخل العمل الروائي، وإن بيئة نمط القص تشتمل على مستويات خطابية؛ أبرزها خطاب السرد بوصفه المظهر الأساسي في إبداع النص الروائي بكل محتوياته، ثم اضطلاعه بالعملية التواصلية داخل الرواية وخارجها.

٢ـ أنواع الصيغ السردية.

لا يمكن لأي خطاب حكائي مهما كان نوعه أن يحتفظ بخاصية صيغية محضة تجعله يستقل عن غيره من الخطابات وكيفية هذا التداخل هي التي يمكننا دراستها من

١- عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، ص ٩٠.

٢- ينظر، يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٠، ص ١٠٧.

خلال الصيغة، كما أن أنماط هذا التداخل من خلال هيمنة صيغة إحدى تلك الخطابات كخاصية ثابتة وبنيوية هي التي يمكن من خلالها دراسة الأنواع الأدبية وتعيينها، وإذ كان أرسطو يرى في الملحمة هيمنة صيغة السرد المختلط الذي يجمع بين السرد والحوار، فإن الرواية كشكل حكائي يتطور باستمرار، ويمتاز بخاصية الصيغية المختلطة بدرجات متفاوتة هيمن فيها السرد مثلا في القرن التاسع عشر وقبله، وبدأ يسود فيها العرض الدرامي مع "هنري جيمس" بشكل كبير، وبدأت تتأثر منذ بدايات هذا القرن بصيغ لم تدرس بما فيه الكفاية، فيرسو بنا الفضاء السردي حيث نجد أن البحث في نمط السرد هو بحث يتعلق بالتساؤل التالي: كيف يروي الراوي ما يرى؟ أو ما يعرف من أخبار ووقائع؟.[1]

"وترتبط صيغ السرد وأشكاله بموقع التبئير في السرد، فعلى أساسه يتحدد صوت السارد للشخصيات، وتعدد هذه الصيغ لا يمنع تداخلها وتفاعلها في خبر سردي واحد بل يكون ذلك أدعى إلى تفنن السارد في إدارة عناصر النص وشخصياته وأحداثه، فضلا عن أن مقدار تقبل المروي له والمتلقي يكون أكثر استجابة وتفاعلا وتأثرا".[2]

إذا كانت الدراسات الأدبية القديمة، قد ركزت كل اهتماماتها على المادة المحكية أو المضمون فإن الشكلانيين وخصوصا توماشفسكي، قد ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، إذ يسمى متنا حكائيا كل.

١- ينظر، المرجع نفسه، ص ١٠٧.

٢- ينظر، ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، اتحاد كتاب العرب، ط ٣، دمشق، سوريا، ٢٠٠٣، ص ٢٤٦.

نسمي متنًا حكائيًا: مجموع للأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع الإخبار بها خلال العمل... وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها،[1] بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات يعينها لنا، وهكذا ركز الشكلانيون على المبنى الحكائي في بحثهم عن الأنساق، والوظائف، والحوافز وألحوا على أسبقية المبنى على المادة، وهذا ما أعطى الدراسة الأدبية بعدًا جديدًا.

وقد انطلق "تودوروف" من تمييز "توماشفسكي" فأكد أن لكل حكي أدبي مظهران متكاملان هما: القصة والخطاب؛ فالقصة هي الأحداث في تسلسلها وعلاقاتها بالشخصيات وتفاعلها، أما الخطاب فيظهر من خلال الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى الحكي، وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث الحكية (القصة) هي ما يهم الباحث، والطريقة التي بواسطتها يجعل الراوي يتعرف على تلك الأحداث (الخطاب).

وقد أسهم رولان بارث (Rouland parth) بمقاله (مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد) في دراسة السرد حيث: انطلق من اعتماد اللسانيات مبدأ أساسيًا في تحليل الحكي وأشار إلى جهود عدد من اللسانيين في تحليل الخطاب، مثل: بنفست، هاريس، روفي ورأى أن إمكانية تقديم نظرية لسانية للخطاب ما تزال بعيدة، غير أن ما يمكن القيام به حاليا هو إبراز العلاقة الموجودة عن طريق المماثلة بين الجملة والخطاب، ويميز رولان بارث بين ثلاث مستويات هي: الوظائف، الأحداث، السرد.

- فمستوى الوظائف يستعمله رولان بمعنى (بروب) و (بريمون)؛

١- ينظر، المرجع نفسه، ص ٢٤٤.

- ومستوى الأحداث بمعنى غريماس للأعمال والعوامل؛
- مستوى السرد يأخذ من تودوروف.(1)

يبدأ جيرار جنيت في كتابه خطاب الحكاية الذي يتضمن الأشكال الثلاثة بطرح المشاكل التي يثيرها مفهوم الحكي، فيرى أن على السرديات أن تهتم في حل هذه المشاكل، ويلاحظ أن الحكي عند المنظرين يعني تتابع مجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة، وهي التي تكون موضوع الخطاب، وأن تحليل الحكي يعني دراسة مجموعة الأحداث منظورًا إليها في ذاتها، ومن ثمة يتضح لنا أن الصيغة عند "جنيت" هي العلاقة بين السرد واللغة خاصة أن "جنيت" يتحدث عن مفهوم آخر، استقاه في نظرنا من النحو الألماني دون أن يشير إليه وهو مفهوم (Polymodalité) مع أنه يشير إلى تطبيق هذا المفهوم على كتابات "بروست" من خلال ربطه بين التبئير والصيغة فيؤكد كون تلك الممارسات تراوح بيت الصيغ الثلاثة للتبئير من إرادة الوعي عند البطل إلى إرادة الوعي عند الراوي لتستقر بين الفينة والأخرى على الشخصيات في اختلافها.

ولتجنب الإبهام أو الغموض سعى "جنيت" إلى التوضيح الآتي:

- القصة: هي المدلول أو المضمون السردي.
- الحكي: هو الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي.
- السرد: هو الفعل السردي.

1- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النفسية الحداثية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2003، ص 68.

وعلى غرار (تودوروف) يرى "جنيت" أن الحكي بمعنى الخطاب هو وحده الذي يمكننا من دراسته وتحليله نصيًا، بسبب علاقته بالقصة التي يحكيها، وبالسرد الذي يرسله.[1]

وعلى عكس الشكلانيين لا يقيم "جنيت" تمايزًا واضحًا بين الصيغة والخطاب لأن دورهما يكمن فقط في حكي القصة، أو نقل أحداث حقيقية أو متخيلة، ولا يتعدى مفهوم الصيغة عندهم أنواع الخطاب المستعملة من طرف السارد، وهذا ما يجعل من الصيغة عنصرًا سرديًا كباقي العناصر، فلا يمكن للصيغة أن تتحقق إلا داخل الخطاب الروائي، والنص الإبداعي، وتحققها مرهون بالسارد نفسه، لهذا يوضح "جنيت" هذه المسألة ولجأ إلى إقامة مقارنة بين خطاب أفلاطون وخطاب هوميروس، فتوصل إلى أن هوميروس يحاكي الشخصيات فخطابه خطاب منقول، بينما أفلاطون يلجأ إلى صيغ الإبهام مثل الحذف، أو الزيادة... فهو لا يحاكي، وهو ما يجعل من الصيغة عنصر سرديا وسيطا، لقد استعان " تودوروف " بالطرق التي حددها "جيرار جينيت" لتمييز أنواع نقل الكلام وهي ثلاثة: الخطاب المسرود، الخطاب غير المباشر والخطاب المباشر ومن هنا يميز "جنيت" تبعا للصيغة بين أنواع من الخطابات السردية:[2]

٢ـ١ـ الخطاب المسرود أو المحكي:

وهو خطاب ينقله الراوي كحدث من أحداث الرواية، وفي هذا النوع من أقوال الحكي لا يفرق في نقله بين كلام أو إشارة أو حركة أو موقف، وهذا الخطاب من أكثر أنواع الصيغ بعدا عن الأصل، ومصابا بعدوى الاختصار والاختزال، لأن الراوي هو

١- محمد عزام، مرجع سابق، ص ٦٧.

٢ - ينظر، مجموعة من الباحثين، طرائق التحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط ٣، ١٩٩٢، ص ٨٠.

المتحكم به فيحوله من قول محكي أو إشارة مرسلة إلى مادة ملخصة يمتلكها السارد لغايات التسريع مثلا أو التجاوز أو الاهتمام بالفحوى دون اللفظ.

ويتعلق الأمر بإيراد السارد أفكار الشخصية لا أقوالها، وهو أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا عمومًا، ويسميه جيرار جنيت الخطاب المسرود.

إذ نجد الخطاب المسرود يندرج تحت صيغ السرد، وهي صيغة يندمج فيها المتكلم السارد لحظة الحكي دون النظر إلى الماضي؛ إذ أنه الأبعد مسافة، فعندما يقول بطل القصة: 'وأخبرت أمي عن الزواج من ألبرتين' فإن الأمر إذا كان يتعلق بأفكاره، لا بأقواله فإن الملفوظ (énoncé) يمكنه أن يكون أكثر اختصارا، وأكثر قربًا من الحدث العام:

'قررت الزواج من ألبرتين' ويمكن اعتباره حكي أفكار أو خطابا داخليا مسرودا كما نجد صيغة المسرود الذاتي، حيث يحكي السارد أحداثًا وقعت في الماضي، دون أن يمتزج بها، وهنا لا تتوحد الذات بالحدث.

إن حكاية المناقشة الداخلية التي تؤدي إلى القول والتي ينجزها السارد باسمه الخاص يمكن أن تفصل تفصيلاً تحت الشكل الذي يشار إليه تقليديا بمصطلح التحليل والذي يمكن اعتباره حكاية أفكار أو خطابًا داخليًا مسرودًا.(1)

٢-٢- الخطاب المحول (الأسلوب غير المباشر) (Le discourse transposé au style):

وفيه يعمل السارد على نقل أقوال الشخصيات بطريقة غير مباشرة، أي التعبير عنها بأسلوبه الخاص، وعلى الرغم من أن هذا الشكل أكثر محاكاة من الخطاب

١- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط ٣، مصر، ٢٠٠٣، ص ١٣٦.

المسرود إلا أنه لا يقدم للقارئ عموما إحساسه بأمانة هذه الأقوال؛ لأنه يخضع لتصرف الراوي فيه، ويدخل ضمن الخطاب المحول نوعا آخر، وإن كان يختلف عنه ويسمى بالأسلوب غير المباشر الحر (Le style indirect)، الذي يغيب فيه الفعل، فيوجد خلط بين الخطاب المصرح به والخطاب الداخلي، ففي المنطوق مثل: "قصدت أمي لم يكن لي بد من الزواج من البرتين".

فهذا الشكل هو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، لأنه لا يمكن أن يعطي أي ضمانة ويقول جيرار جينيت عنه وأكاد: "أسلم سلفا بأن السارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص، كما أن الأسلوب غير المباشر الحر يرخص فيه اقتصاد التبعية توسيعًا أكبر للخطاب".(١)

٢-٣- الخطاب المنقول (الخطاب المباشر) (discoure direct):

وهو الصيغة الثالثة من صيغ الخطاب يعرف بأنه خطاب منقول حرفيا بصيغة المتكلم يأتي غالبا بين قوسين مزدوجين، مثاله، قال له: (أغرب عن وجهي) وفي الحقيقة أن شرط فعل القول والقوسين أمران لازمان لإثبات القول إلى قائله بعيدا عن تدخل الراوي في الاختصار والإجمال أو الحذف والاختيار، ويجوز أن يحل محل القوسين أو النقطتين علامة تدل على حصر القول بصاحبه الحقيقي، وقد يحذف فعل القول ويستعاض عنه بخط قصير في أول السطر، وقد كثر هذا النمط من الخطاب في "أرض السواد" و"رادوبيس" و"الحجاج بن يوسف"، فهذه الروايات تعالج فترة زمنية قصيرة، ولم يكن الاعتماد فيها على السرد فقط ، بل اشتركت مع الصيغة بوضع

١- المرجع السابق، ص ١٨٦.

تمهيدا للعمل وكسر احتكار الراوي لدقة العمل السردي، أما في رواية ثلاثية غرناطة فكان السرد مسيطرا سيطرة ظاهرة، لأنها تقع في فترة زمنية شائعة ولابد للاختصار من أن يتدخل للملمة خيوط الرواية والاختصار والسرد المباشر لا يجتمعان.(١)

إن الخطاب المباشر الذي هو من النمط المسرحي متبني بصفته شكلاً أساسيًا للحوار وللمنولوج في النوع السردي المختلط الذي هو الملحمة، والذي ستكونه الرواية بعدها، وكان دفاع أفلاطون عن السردي الخالص ضعيف التأثير، ولا يمكن تجاهل الامتياز الممنوح للأسلوب المسرحي الذي مارسه خلال قرون على تطور الأنواع السردية، والغريب في الأمر أن تكون إحدى طرق تحرر أسلوب أو خطاب الرواية الحديثة قد قامت على دفع محاكاة الخطاب إلى أقصى مداها، بل إلى منتهاها، فالخطاب المباشر والخطاب المنقول اللذين لا يتميزان شكليًا عن بعضهما إلا بحضور مدخل تصريحي، أو غيابه، فلا يحتاج العمل الأدبي لكي يتلقى مونولوجًا مباشرًا بل يكفي -مهما كان طوله- أن يقدم نفسه بنفسه دون واسطة مقام سردي يختزل في الصمت، وأن يعمد إلى أداء وظيفته.(٢)

فهو أسلوب ضعيف قد يترك الكلام للشخصيات وفي هذه الحالة إما أن يصبح السرد شفافا أين ينمحي السارد أمام الشخصية، ويعيد إنتاج كلامها، كما تم التلفظ به واقعيا، أو أن يكون أكثر تعتيمًا حين يدمجه في خطابه الخاص.(٣)

١- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، ط ١، عمان، الأردن، ٢٠٠٦، ص ١٩٢.

٢- ينظر، مرجع نفسه، ص ١٨٧.

٣- جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩، ص ١٠٦.

٢-٤ صيغ السرد:

أ- صيغة الخطاب المسرود: ويندمج فيها المتكلم السارد مع لحظة الحكي دون النظر إلى الماضي.

ب- صيغة المسرود الذاتي: ويحكي السارد أحداثا وقعت في الماضي دون أن يمتزج بها وهنا لا تتوحد الذات بالحدث.

٢ـ٥ـ صيغ العرض:

أ- صيغة الخطاب المعروض غير المباشر: هي نفس الحالة المتقدمة، مع فارق يتمثل في أن الراوي يدخل تعليقات توجه السرد في اتجاه معين.

ب- صيغة المعروض الذاتي: وهي الحالة التي يتحدث فيها السارد مباشرة إلى نفسه عن حدث يجري في لحظة إنجاز الكلام.

لكن "سعيد يقطين" يلاحظ أن هذه الصيغ التي اقترحها لا يمكنها أن تكون جامعة مانعة لمختلف أنواع الخطابات السردية فيدخل مجموعة أخرى من الصيغ، يطلق عليها الصيغ المنقولة، أو صيغ النقل، تحدث هذه الحالة عندما يتم الحكي فيها عن طريق آخر غير السارد كأن يتحدث البطل من خلال ما سمعه من السارد الأصل، فيصل الحدث إلى المتلقي عن طريق الواسطة.

٢ـ٦ـ صيغ النقل:

أ- صيغة المنقول المباشر: هي نقل الحدث عن طريقة الواسطة بحرفيته دون تدخل بزيادة أو نقصان.

ب- صيغة المنقول غير المباشر: نقل الحدث عن طريق الواسطة، مع تدخل الناقل في الحدث بالنقص أو الزيادة.[1]

فتبعا لهذا التقسيم الذي نعتبره غير مضبوط يكفي أن الصيغة تتخذ هي الأخرى أساليب متعددة تتصل بالسارد، فالصيغة إذن إما: محاكية للحدث بشكل تام، إخبار

١- سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ١٩٧، ١٩٨.

مطابق أو محاكاة جزئية يتدخل السارد فيها بالتخييل، وإما بعيدة يقرر الحدث فيها شخصية أخرى تنوب عن السارد.

وإذا حاولنا تلخيص موقف "جنيت" من الصيغة رغم ما في هذا التلخيص من جناية على الفكر، فإن الصيغة ليست سوى مجموع الطرق التي يؤدى بها الخبر وحتى وقت قريب كان هذا التعريف مقبولاً، وإلا فإن المشكلة التي تصادفنا اليوم تتعلق بالسرد والعرض في علاقتها باللغة، ذلك أن السرد: هو فعل من أفعال اللغة لأنه يحاكي مضمونها بشكل من الأشكال، وبالتالي تطرح مشكلة الحدود الدقيقة بين هذه الصيغ، لذلك يصر "جنيت" على التمييز بين فعل الحكي المنتمي أصلاً للغة وفعل العرض الذي هو مشهد حركي في أصله، وهو تمييز يفهم في اللغة الفرنسية في الطرق بين الفعلين (Raconter) (Montrer).

فالتمييز بين فعلين غير دقيق، لأن فعل العرض لا يمكنه بشكل طبيعي أن يدل على أقوال الشخصيات، ومنه إذا حاولنا الجمع بين فعلين فإن الإيحاء الأول الذي يمكن ملاحظته بكل وضوح هو أن العرض يصبح ذا طابع مشهدي، وبالتالي لا نستطيع التمييز بين ما ينتمي للسرد أي إلى اللغة وبين ما ينتمي إلى التشخيص أو النصوص الشفوية.[1]

١- سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ١٩٨.

٣ـ البناء الفني للصيغ السردية في روايات أحلام مستغانمي.

٣ـ١ـ اشتغال الصيغ السردية في ذاكرة الجسد:

لطالما تميز أسلوب أحلام مستغانمي الروائي بالجمالية؛ لأنها اتخذت من اللغة الشعرية سبيلا لكتاباتها الروائية دون أن تترك مجالاً للتقريرية المعتادة في كتابة الرواية، ويتضح ذلك جليا في روايتها "ذاكرة الجسد" والتي كانت تجربة تنوعت الصيغ السردية فيها وتداخلت في معالجتها للموضوع وبناء الحدث، والتعبير عما يجول في أعماق الأشخاص من مشاعر متباينة ومتناقضة، فكانت رواية رائعة شكلاً ومضمونا بشخوصها المتواجدة، ولهذا استعانت المؤلفة بهذه الشخصيات فاتخذت البطل "خالد" شاهدا على هذا الإبداع، ومشاركا فيه، فأعطته السلطة في سرد الرواية، فكان المتحكم الأوحد في الصيغ السردية وطريقة عرضها، ضمن خطاب الرواية، وبما أننا بصدد دراسة الصيغة في هذه الرواية، فإننا حددناها متناوبة فيما بينها ومتداخلة، ابتداء من صيغتي المنقول والمحمول، ليدخل عليهما في مرتبة تالية الخطاب المسرود كما يقر بذلك جينيت وتودوروف.

٣ـ١ـ١ـ الخطاب المنقول وطرائق تشكله:

تشغل الخطابات المنقولة حيزا كبيرا في الرواية، يأخذ الحوار جانبا منها والذي ينقل السارد أحد أطرافه نقلا مباشرا، وخاصة الحوار المتعلق بالشخصية الأخرى الذي يبين وجهة نظرها، وطريقة تفكيرها، ومستواها الاجتماعي والثقافي، ومن أمثلة ذلك في الرواية الحوار، الذي دار بين حياة وخالد حول اللغة التي تكتب بها رواياتها وحول غلبة اللغة الفرنسية على كتابة الكتّاب العرب من دول المغرب العربي، فينقل كلامها حرفيا قائلا: "استفزتك دهشتي، وربما أسأت فهمها حين قلت: "كان يمكن أن

أكتب بالفرنسية، ولكن العربية هي لغة قلبي، ولا يمكن أن أكتب إلا بها، نحن نكتب باللغة التي نحسُّ بها الأشياء[1]، فكانت حياة دائما متمسكة بلغتها الأم، وقد نقل "خالد" كلامها حرفيا ليبرز هذا التعلق الذي تحمله أنفاس صدرها وتنهيدات قلبها.

وكان خالد دائما يحاول أن يعري الحقائق وكما يحاول أن يظهر الوجه الآخر للأنثى، تلك المرأة التي لا يهمها الرجل لأنها أنانية بطبعها تسعى فقط للحفاظ على توازنها وتحقيق مآربها، ولا يهمّها معاناة الآخرين، أو موتهم، بل تتعمد قتلهم، لأن ذلك يشفي غليلها، ويخمد نار حقدها، فيغوص في وصف ملامح "حياة" وينقل أقوالها: "كان لابد أن أضع شيئا من الترتيب الداخلي.. وأتخلص من بعض الأثاث القديم إن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأي بيت نسكنه، ولا يمكن أن أبقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جنة، إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتلأنا بهواء نظيف."[2]

وفي نفس الوقت ينقل لنا حواره مع دواخله فيصف حالة اللذة التي خلفتها "حياة" في نفسه من نظرة واحدة فيقول "تزودت منك بآخر نظرة، وأنت تصافحيني قبل أن تنسحبي

كان في عينيك دعوة إلى شيء ما..

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٩١.

٢- المصدر نفسه، ص ١٨.

كان فيهما شيء من الغرق اللذيذ المحبب، وربما نظرة اعتذار مسبقة عن كل ما سيحدث بي من كوارث بعد بسببها".[1]

وفي موقف آخر ينقل كلامه حرفيا فكان، بمثابة اعتراف عن ما سيُقْدِم عليه وهو بوح عن ما يختلج نفسه، من حقد، وكره، فيخاطب نفسه وكأنه يحفزها ويدفعها لتحقيق الانتقام والأخذ بالثأر، فيحقق بذالك هزة في عالمه الداخلي، ويخفف بها التوتر والقلق الذي يراوده، ويرجع الثقة في نفسه، فيخدع نفسه بشموخ زائف بعد أن تحطم فيقول "حان لك أن تكتب، أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل فما أعجب ما يحدث هذه الأيام"[2]، ويقول أيضا:

"لكني قلت بصوت بطيعي لا علاقة له بزلزالي الداخلي: "سأكون هنا بعد الظهر في أغلب الأحيان.."[3]

ويستحضر خالد الشخصيات حتى الغائبة منها بعملية استرجاع سريعة من الذاكرة بنقل حوارها، وكلاما حرفيا، والتفصيلات الدقيقة الخاصة بالبيوت والحدائق والشوارع، وهي ذات صلة التي تربط بين المتحاورين ومستوياتهم الفكرية والتعليمية ومستوياتهم الحياتية الاجتماعية، فقد كانت هذه اللهجة المحكية بكل حمولاتها دالة على الوضع الاجتماعي، وعلى الموقع الجغرافي، ففي تحديد الوضع الاجتماعي يقول: "كان سي الطاهر هكذا أحيانا، يكون موجزا حتى في فرحته، فكنت موجزا معه في حزني أيضا، سألني بعدها عن أخبار الأهل، وأخبار أما بالتحديد، فأجبته أنها توفيت

١- ينظر، المصدر السابق، ص ٦٩.

٢- المصدر نفسه، ص ٢١.

٣- المصدر نفسه، ص ٦٨.

منذ ثلاثة أشهر، وأعتقد أنه فهم،فقد قال وهو يربت على كتفي، وشيء شبيه بالدمع في عينيه: "رحمها الله، لقد عانت كثيرا".[1]

وفي تحديد الموقع الجغرافي يقول على لسان سي الطاهر أيضا: "لقد وضعت في جيبك عنوان العائلة في تونس وشيئا من الدراهم...".[2]

وقد كان النقل على لسان شخصيات كثيرة لقي البعض منها رواجا عن باقيها ويتركز النقل على شخصية حياة وسي الطاهر، وحسان، وزياد، وسي مصطفى وسي الشريف، وذلك باعتبار أنها الشخصيات الأكثر حضورا في الرواية، فتداخلت الأصوات الروائية ضمن الخطاب المنقول، لتؤدي وظيفتها في تغير مجرى الأحداث وتبطئ عملية السرد، والوقوف على أهم الشواهد التعبيرية، التي تحمل الدلالات الإيحائية المتضمنة داخل السياق الثقافي والأيدلوجي للشخصيات العاملة في النص الروائي.

وفي حال إذا ما اعتبرنا أن رواية "ذاكرة الجسد" تدخل ضمن إطار السيرة الذاتية "لخالد"، فسنجد أن الشخصية الأساسية فيها هي شخصية "حياة"، وتذكر باقي الشخصيات لعلاقتها بها لا غير، وهذا لأنها تكمل رسم الشخصية الأساسية فيجعل السارد "حياة" مركز ثقل باقي الشخصيات المتفاعلة داخل الرواية، ولهذا كان النقل جزء مكمل للحوار، ليوقف السرد عند أهم المحطات والشخصيات، وهكذا طال الحوار (النقل فيه) في مواضع، ليقصر في مواضع أخرى، كما جاء بين كاترين وخالد في حوارهما الحميمي، والذي وصف فيه المرأة وأنوثتها وحبها للأضواء والشهرة والحنان

1- المصدر السابق، ص ٣٣.

2- المصدر نفسه، ص ٣٦.

وعن كاترين التي تمنت أن يحبها خالد ذات يوم فيقول: "جاء صوت كاترين خافتا وكأنها تتحدث لي وحدي هذه المرة: "عجيب أنني أرى هذه اللوحات وكأني لا أعرفها، إنها هنا تبدو مختلفة.."كدت أجيبها وأنا أواصل فكرة سابقة: "إن اللوحات لها مزاجها وعواطفها أيضا.. إنها تماما مثل الأشخاص. إنهم يتغيرون أول ما تضعينهم في قاعة تحت الأضواء !"

ولكنني لم لأقل لها هذا.

ويضيف قائلا: قلت فقط "اللوحة أنثى كذلك تحب الأضواء وتتجمل بها، تحب أن نداللها ونمسح الغبار عنها أن نرفعها عن الأرض ونرفع عنها اللحاف الذي نغطيها به، تحب أن نغلفها في قاعة لتتقاسمها الأعين حتى ولو لم تكن معجبة بها

إنها تكره في الواقع أن تعامل بتجاهل لا غير"

قالت وهي تفكر:

"صحيح ما تقوله، من أين تأتي بهذه الأفكار؟ أتدري أنني أحب الاستماع إليك؟ لا أفهم كيف لا نجد أبدا وقتا للحديث عند ما نلتقي"

وقبل أن أعلق على سؤالها بجواب مقنع جدا، أضافت بنوايا أعرفها وهي تضحك "متى ستعاملني أخيرا كلوحة؟"

قلت وأنا أضحك لسرعة بداهتها، ولشهيتها التي لا تشبع:

"هذا المساء إذا شئت"

وعندها أخذت كاترين مني مفاتيح البيت، وطارت كفراشة داخل فستانها الأصفر نحو الباب[1]، وفي ومواضع أخرى قد يبلغ الحوار والنقل فيه عدة صفحات انطلاقا من أهمية الشخصية المحاورة عند السارد، كالحوار الذي دار بين "خالد" و"حياة" حيث أخذ مساحة ثلاثة عشر صفحة، حيث يصف فيه خالد لقاءه الأول بـ"حياة" وتعمد نقل العبارات بالتفصيل، لأن هذه العبارات فعلت مفعول السحر؛ فمارست عليه كيدها النسائي وأثرت فيه بتلاعب لغوي حتى صار قلبه ملكا لها تعلق بها يومها، كما يتعلق الوليد بأمه وكانت في نفس الوقت له بمثابة اللغز الذي طالما كان يحاول فك طلاسمه، فبدأ الحوار بـ:

" قالت: "مرحبا، آسفة أتيت متأخرة عن موعدنا بيوم.."

قلت: " لا تأسفي، قد جئت متأخرة عن العمر بعمر"

قالت: "كم يلزمني إذن لتغفر لي؟"

قلت: "ما يعادل ذلك العمر من عمر !"..."[2]

ويستمر الحوار إلى أن ينتهي بـ:

"قلت متعجبة :

"أتتقن العربية؟"

قلت: "طبعا، سترين ذلك بنفسك"

قلت: "سأحضره إذن.."

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٧٤.

2- المصدر السابق، ص ٨٥.

ثم أضفت بابتسامة لا تخلو من كيد نسائي محبب:

"ما دمت تصرّ على معرفتي، لن أحرمك من هذه المتعة ! " وانغلق الباب خلف ابتسامتك تلك، دون أن أفهم ما كنت تعنينه بالتحديد."[1]

وشمل النقل الحوار باللهجة المحكية الدارجة واعتمادها أسلوباً في الكتابة واستدلال على الجمل والتعبيرات الدالة من المحكية الجزائرية التي تنتظم في انزياح دلالي بأثر جمالي، ومن هذه المشاهد التي وظفت فيها اللغة المحكية الجزائرية المشهد الذي ذهب فيه خالد بن طوبال مرسلاً من قبل الوالد (سي الطاهر) الذي استشهد فيما بعد لزيارة أسرة حياة وعلى الباب الحديدي الأخضر كما يصفه: قابل "أما الزهرة" وبادرها بالتحية قائلاً لها:

"- واشك أما الزهرة؟ زاد بكاؤها وتحضنني وتسألني بدورها

- واش راك يا ولدي...

ع السلامة، جوز يا ولدي جوز..."[2]

إن إبراز خصوصية اللغة في استخداماتها المحكية كان يشكل ضرورة لازمة خاصة في الحوار بين الشخصيات، كما شكل هذا الاستخدام بكل خصوصيته معجماً للموروث الشفاهي، ذلك أن استخدام صيغ سردية مستمدة من التراث الشعبي وطرق الحكي الشفاهي، مما يجعل النص مجتلى لاستخدامات متنوعة من اللهجات

١- المصدر نفسه، ص ٩٨.

٢- المصدر السابق، ص ١١٢.

الاجتماعية التي تنتج تأثيراً وتأثراً متبادلاً بين الشفاهي والمكتوب، وتجعل النص ساحة لتفاعل صيغ لغوية تنحو إلى التخلص من حمولاتها الدلالية المسبقة والمستهلكة.(١)

فتداخل أقوال الشخصيات الفردية مع حواراتها، يشكل الخطابات المنقولة بصفة عامة، والتي يدل على بدايتها أو توقفها علامات التنصيص الخاصة بها، لتعلن عند توقفها والانتقال إلى المسرود عموما، ومثال ذلك المكالمة الهاتفية التي دارت بين خالد وحياة فمجرد نهاية المكالمة، تنتقل الصيغة من المنقول إلى المسرود عموما

"هل أيقظتك؟

لا أنت لم توقظيني، أنت منعتني البارحة من النوم لا أكثر

قلت بلهجة جزائرية بين المزاح والجد:

"علاش، إن شاء الله خير"

قلت:

"لأني رسمت حتى ساعة متأخرة من الليل..

-وما ذنبي أنا؟

لا ذنب لك سوى ذنب الملهم، يا ملهمتي !

صحت فجأة بالفرنسية كعادتك عندما تفقدين السيطرة على أعصابك:

" ah. . non! "

ثم أضفت: أتمنى أنك لم ترسمني، يا لها من كارثة معك !

١- ينظر، رفقة محمد دودين، مرجع سابق، ص ٥٠٤، ٥٠٥.

وأين هي الكارثة إن رسمتك؟

واصلتي بصوت عصبي:

أأنت مجنون؟ تريد أن تحولني إلى لوحة تدور بها القاعات من مدينة إلى أخرى يتفرج عليها من يعرفني؟!..[1]

ويتواصل التحاور حتى تنتهي المكالمة بسؤال خالد: أين نلتقي؟ [2]

وقد نستدل على نهاية الخطاب المنقول بعلامات أخرى غير نهاية المكالمة حين يقر السارد بطرح أفكار داخل الحوار، فهو لا يلزم بالضرورة نهاية المكالمة، وهذا ما نلحظه في رواية "ذاكرة الجسد"؛ فالسارد "خالد" يتعمد نقل أفكاره أو محاولة الغوص في أفكار شخصيات الرواية حتى بقطعه للحوار، وهذا ينطبق على جميع حوارات الرواية، ذلك أن خالد يظهر في الرواية إلى جانب أنه السارد الرئيسي في بمظهر المحلل النفسي، ولتوضيح أكثر، ننطلق نحو الخطاب المحمول وآليات تشكيله كعنصر مكمل للغة السرد وصيغ الرواية.

٣-١-٢- الخطاب المحول وطرائق شكله:

نجد في الرواية الخطاب المحمول متناثرا داخل الخطاب المنقول أين يعمد الراوي إلى تحوير كلام الأشخاص بأسلوبه الخاص، أو حتى كلامه الخاص، فيحاكي دواخلهم ويلعب دور المحلل لأقوالهم وعباراتهم، مثال ذلك قول خالد وهو يحمل رسالة زياد:
" فاجأتني رسالته، أسعدتني وأدهشتني ذهبت بتفكيري إليك وقلت:

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٣٧.

٢- المصدر نفسه، ص ١٣٩.

"طويل عمر هذا الرجل، ما كدت أذكره معك حتى حضر ثم تساءلت تراك قرأت أشعاره؟ وهل أعجبتك؟ وماذا سيكون رد فعلك إذا قلت لك إنه سيحضر إلى باريس، أنت التي خفت أن يكون قد مات، وأبديت اهتماما بقصته؟"[1]

وفي حمل خالد لكلام زياد عندما قال:

"لم يبد عليه أي اهتمام خاص بكلامي، قال على طريقته الخاصة، وهو يعود لقراءة جريدته أنا أكره النساء عندما يحاولن ممارسة الأدب تعويضا عن ممارسات أخرى.. أتمنى ألا تكون صديقتك هذه عانسا، أو امرأة في سن اليأس، فأنا لا صبر لي على هذا النوع من النساء!"[2]

ويقول "زياد" على لسان خالد وهو يحاور زوربا فيقول: "وكان زياد، آه كان يشبهك بعض الشيء، لو رأيت ضحكته، لو سمعته يتحدث، يكفر، يلعن، يبكي.. يسكر، لو عرفتهما، لرقصت حزنا عليهما الليلة كما لم ترقص من قبل."[3]

ويقول السارد حاملا كلام حبيبة زياد "وكانت الفتاة التي أحبته تزورني راجية أن أقنعه بالبقاء، وأنه مجنون ذاهب إلي حتفه المؤكد.."[4]

وخير مثال على التحويل ما قاله "زياد" لخالد: "لا تبتر قصائدي سيدي رد لي ديواني، سأنشره في بيروت."[5]

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٩٢.
٢ - المصدر نفسه، ص ١٩٠.
٣- المصدر نفسه، ص ٣٩٥.
٤- المصدر السابق، ص ١٤٦.
٥- المصدر نفسه، ص ١٥٠.

ليعاود خالد حمل هذه العبارة محللا إياها قائلا:

"تلقيت كلماته كصفعة أعادتني إلى الواقع وأيقظتني بخجل، لقد كان ذلك الشاعر على حق، كيف لم أكتشف أنني لم أكن شيئا منذ سنوات سوى تحويل ما يوضع أمامي من إنتاج إلى نسخة مبتورة مشوهة؟"،[1] وفي حمله للخطاب وضح المعاني التي تضمنتها عبارة زياد المختصرة، وأفصح عن التلميح الذي تضمنته العبارة ليظهر شجاعة زياد وجرأته على التحدي والمواجهة، وقوله الحق، وقوة تأثير عباراته على الآخرين فيستجيبون لها بكل أذن صاغية.

إن ما يميز توقف صيغة الخطاب المحمول الذي يدور حول موضوع أو قضية ما أو شخصية معينة، هو انتهاؤه بمجرد انتهاء الحدث الوارد، والحوار القائم، فعندما يغلق الخطاب، يفتح حوار آخر وتبدأ أحداث جديدة ومثال ذلك الخطاب المحمول الذي دار بين "خالد" و"زياد" لينتهي بسفر زياد، وذلك في الصفحة ٢٢٨، لينفتح خطاب محمول آخر عن سي الشريف ابتداء من الصفحة ٢٢٩، لينتقل بعدها إلى الخطاب المسرود.

٣-١-٣- الخطاب المسرود وطرائق تشكله:

يحمل البطل "خالد" الخطاب المسرود على عاتقه في رواية "ذاكرة الجسد" فيعتمد على ذاكرته لسرد الأحداث وتفاصيل القصة من بدايتها، وكانت طريقته في تقديم الحكي ضمن الرواية تعتمد عدة آليات وهي:

١- المصدر نفسه، ص ١٥٠.

٣-١-٢-١-الأخبار:

ويتعلق الإخبار في الرواية بسيرة البطل الراوي خالد في سردها من أحداث هامة وتفاصيل دقيقة، وخاصة أن الرواية تدخل ضمن رواية تيار الوعي، في تشظيها للزمن وترتيبها غير المنتظم للأحداث، فيواكب الحاضر ويستدعي الماضي ثم يستشرف المتقبل ليرتد بعده من جديد إلى الماضي وكان هذا وفقا لمتطلبات القص الذي يحتم عليه العودة إلى مخلفات الماضي التي تؤثر على الحاضر والمستقبل.

والجدول التالي يقدم أهم الإخباريات التي وردت في الرواية:

الإخبار	موضوعه	الصفحة
كان الوطن في صيف ١٩٦٠ بركانا يموت ويولد كل يوم، وتتقاطع مع موته وميلاده، أكثر من قصة، بعضها مؤلم وبعضها مدهش...	استرجاع لاحتلال الجزائر وسقوط قسنطينة وأزماتها أثناء الاستعمار ليبين	٤٧
هنا وقفت جيوش فرنسا تسع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة فرنسا التي دخلت الجزائر سنة ١٨٣٠، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على الصخرة إلا سنة ١٨٣٧ "	صمودها وقوتها، وسرد معاناات الشعب، ولهذا تقسو على أبنائها أيضا	٢٩٢
وكان لعدة سنوات أيضا سر نشوتي السرية، وأحلامي المكبوتة أيام صباي، يوم كنت أحلم	استرجاع أيام الصبا والطفولة الجميلة	٣١٤

به ولا أجرؤ على دخوله، ربما خوفا من أن التقي بأبي هناك ربما أيضا لأنني كنت مكتفيا بمغامراتي العابرة المسروقة فوق السطح تارة، أو في غرفة المؤونة التي قلما يفتحها أحد..."	والرهبة	
ها هو سجن (الكديا) أتأمله كما نتأمل جدران سجن أوّل، دخلناه كما ندخل حلما مزعجا لم نكن مهيئين له"	دخوله سجن الكديا ولقائه بسي الطاهر والذي غير مجرى حياته بعدها	٣٢٢
في سجن (الكديا) كان موعدي النضالي" الأول مع (سي الطاهر) كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة...		٣٠
"كان في مصادقة وجودي مع (سي الطاهر) في الزنزانة نفسها		٣٢
لقد عرفت شاعرا فلسطينيا كان يدرس في الجزائر كان سعيدًا بحزنه ووحدته،	تعرفه على زياد ووصف وحدته	١٤٥
ذات يوم من أكتوبر ٨٨، جاء خبر موته هكذا صاعقة يحملها خط هاتفي مشوش، وصوت عتيقة الذي تخنقه الدموع "	موت حسان وحزن خالد وتألمه	٣٨٨
خمس وعشرون سنة، عمر اللوحة التي		٦٣

أسميتها دون كثير من التفكير "حنين" لوحة لشاب في السابعة والعشرين من عمره، كان أنا بغربته وبحزنه وبقهره"		
"كان يوم لقائنا يوم للدهشة لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول"	وقفة على أول لقاء لتنجر بعده كل الأحداث بعد قصة حب عنيفة	٥١
كان حبك يجرفني بشبابه وعنفوانه وينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللامنطق... تلك التي يكاد يلامس فيها العشق، آخر المطاف، الجنون أو الموت...		٥١

٣-١-٢-٢- الوصف:

لقد شغل الوصف حيزا ملحوظا في الرواية، فاعتمد السارد الوصف ليستوقف القارئ أمام مشاهد الرواية فيعايش لحظاتها ويتلذذ بمحسوساتها المتخيلة أين يستطيع القارئ تخيل الأماكن وملامح الشخصيات ومعايشة اللحظة واستوقاف الزمن، إذ يعبر من خلالها عن الشعور الذي ينتاب دواخله فيحوله إلى لغة معبرة، يحس القارئ من خلالها بشعور السارد، والجدول التالي يرصد الملامح العامة لوصف بعض الشخصيات من خلال الرواية:

الشخصية	نص الوصف	سبب الوصف	الصفحة
خالد	"فيك شيء من زوربا..شيء من قامته،من سمرته.. وشعره الفوضوي المنسق.. ربما كنت فقط وأكثر وسامة منه" أجبتك: "يمكن أن تصيفي كذلك، أنني في سنه، وفي جنونه وتطرفه، وأن في أعماقه شيئا من وحدته من حزنه انتصاراته التي تتحول دائما إلى هزائم"	أحد أسباب حب حياة خالد شبهه الكبير الذي طالما تمنت رجلا مثله	١٢١
حياة	"نقلت نظرتي من السماء إلى عينيك. كنت أراهما لأول مرة في الضوء. شعرت أنني أتعرف عليهما. ارتبكت أمامهما كأول مرة. كانتا أفتح من العادة، وربما أجمل من العادة. كان فيهما شيء من العمق والسكون في آن واحد. شيء من البراءة والمؤامرة العشقية .."	رسم مشاعر "خالد" عند تأثره بعيني "حياة" لتبدأ معهما مسيرته العشقية	١٦٠
كاترين	"ما الذي كان يزعجك في تلك اللوحة؟ هل وجودها في تلك	السبب في إثارة غيرة حياة فدفعها إلى	١٦٧

	اللحظة بيننا بحضورها الصامت الذي يذكرك بمرور امرأة أخرى في حياتي؟ أم شقرة تلك المرأة والإغراء الاستفزازي لشفتيها وعينيها المختفيتين خلف خصلات شعر فوضوي؟"	التعلق بخالد أكثر	
زياد	"ما زال شعره مرتبا بفوضوية مهذبة، وقميصه المتمرد الذي لم يتعود يوما على ربطة عنق، مفتوحا دائما بزر أو زرين. وصوته المتميز دفئا وحزنا، يوهمك أنه يقرأ شعرا، حتى عندما يقول أشياء عادية فيبدو وكأنه شاعر أضاع طريقه وأنه يوجد خطأ حيث هو"	السبب بإثارة الإعجاب شخصية جذابة تنادي المحبين بسرية تستلهم لاشعوريا قلوبهم وهو سبب إعجاب "خالد" به وحب "حياة" له	١٩٥

ولم تقف الساردة عند وصف الشخصيات بل تجاوزتهم، لتصف الأماكن فتصف قسنطينة وجمالها وتصف باريس وتمدنها والجدول التالي نستحضر فيه بعض مواطن وصف الأماكن والأشياء في لرواية:

الواصف	الموصوف	نص الوصف	السبب	الصفحة
خالد	صينية القهوة القسنطينية	"فتنسحب لتعود بعد لحظات، بصينية قهوة نحاسية كبيرة عليها إبريق، وفنجانين، وسكرية، ومرش لماء	الوقوف على التراث	٨

		الزهر، وصحن للحلويات"	القسنطيني	
خالد	باريس	"كانت كاترين تسكن الضاحية الجنوبية لباريس،وكانت المواصلات تتضاعف في نهاية الأسبوع، في تلك الطرقات الرابطة بين باريس وضواحيها، والتي يسلكها الباريسيون لقضاء الأسبوع في بيوتهم الريفية"	وصف باريس بين المدينة والريف	٧١
روجيه	وصف بيته في قسنطينة	"دعني أتوهم أن تلك الشجرة مازالت هناك، وأنها تعطي تينا كل سنة، وأن ذلك الشباك مازال يطل على ناس كنت أحبهم..وذلك الزقاق الضيق مازال يؤدي إلى أماكن كنت أعرفها"	تعلق حتى الأجانب بقسنطينة وحنينهم وشوقهم لها	
خالد	قسنطينة	تمتد أمامي غابات البلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان فتوصلك	قسنطينة ذاكرة النضال والجمال والعروبة والصمود	٢٥

		مسالكها المتشعبة، غاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين، وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة، ومغارة بعد أخرى إن كل الطرق في هذه المدينة العربية العريقة، تؤدي إلى الصمود وإن كل الغابات والصخور هنا قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثورة"		

وعلى مدار الرواية وقف السارد عند الوصف، وقد استعان بعلامات لكي يستدل بها على الانتقال إلى المنقول غالبا، أو المحمول والأسلوب غير المباشر الحر أحيانا، فكان دخول شخصية ينبئ بهذا الانتقال الصيغي، وقد ينعدم هذا الدليل أحيانا وكما ورد في مواضع عدة، ومثال ذلك دخول شخصية "عبد القادر" الصحفي الجزائري الذي وعد خالد بإجراء مقابلة معه على معرضه في باريس، فكان دخوله نقلا من خطاب المسرود إلى الخطاب المحمول بأسلوب غير مباشر غاب فيه الفعل التصريحي، فبينما كان خالد يسرد وحدته في غياب حياة، يأتي ذلك الاتصال الهاتفي الذي فيه يعتذر عبد القادر عن إجراء المقابلة، يقول السارد:

"عبد القادر طلبني ليخبرني أنه اضطر للبقاء في الجزائر، لتغطية مهرجان ما من أحد المهرجانات التي ازدهرت هذه الأيام، لأسباب غامضة يعلمها الله..وآخرون".[1]

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط ١٦، بيروت، لبنان، ص ١٨٠.

ومن خلال سوق هذا الكم من الصيغ السردية يتبين مدى تداخل الخطابات في رواية "ذاكرة الجسد"، حيث نجد عند بداية الرواية هيمنة لصيغة الخطاب المسرود التي كانت تُنجز من خلال الراوي، المتكلم، وفي أثناء هذا الخطاب تدخل على خط السرد خطابات أخرى يقتضيها المقام، بدءاً من صيغة المسرود التي تُقدم من خلالها مساحات الاسترجاع، ومروراً بصيغة المحمول التي يتم فيها عرض حديث النفس الذي تمارسه الشخصية المركزية إزاء ما يُستجد من أحداث، وانتهاءً بصيغتي المنقول المباشر والمنقول غير المباشر، فتتشكل رواية "ذاكرة الجسد" من خلال عدة صيغ سردية تنسجم مع ذلك الفضاء الممتلئ لمشهد كوني إنساني حضاري عبرت جزئيات العمل، "فهي تجري أساساً على لسان سارد عليم بكل شيء، وهو الأسلوب البانورامي - بحسب - جيمس ولوبوك - والذي يعلو فيه صوت السارد على الشخصيات مسجلا كل ما يدور داخلها من توترات ومشاعر أو ما يدور خارجها عندما لا يُقدم ذلك السارد سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه.

ويتنازل السارد العالم في وحدات سردية متعددة عن سلطته السردية، لشخصياته لتقدم نفسها من خلال أقوالها وأفعالها على مسرح السرد"(1) ويتوازى مع نسق سرد الراوي العليم سردٌ مشهدي آخر، عندما ضمّنت الكاتبة روايتها مذكرات كان قد كتبها إحدى شخصيات العمل (خالد بن طوبال)، وفي تلك الصيغة السردية يتّحدُ صوت السارد مع إحدى الشخصيات التي تمثل في هذه الحالة زاوية الرؤية عبر تداعيات الشخصية الساردة المهيمنة على الخطاب وسائر تفاصيله الفنية بحدّ ذاتها، حيث إن صوت خالد بن طوبال كان على مدار الرواية يمارس استبداده اللغوي

1- http://www.nizwa.com/volume14/p151-154.html التاريخ: ١٤:٢٠ ٢٠١١/٠٥/١٠.

والفكري دون حضور أي صوت معارض أو مخالف، وخصوصاً الاعتراض على رؤيته السياسية للأحداث التي عصفت بالجزائر.

إن هيمنة الراوي على السرد، كما قلنا في البداية، يحرم النّص من تعدّد الأصوات والنبرات، ويجعل من الرواية ذلك الفن (الأوركسترا لي) مجرد عزف منفرد، لكن في رواية ذاكرة الجسد سمح الراوي بتعدّد الأصوات فسمح لغيره من الشخصيّات بالكلام بما يتناسب مع منطوقها وكينونتها النفسية، والاجتماعية، والثقافية داخل النص، فتحرّر البرنامج السردي من الهيمنة الأحادية، وتغنى بالتنوّع الذي يقارب الحقيقة النسبية من مواقع مختلفة، ويترك بذلك مجالا للشك والالتباس والتأويل بما يسمح بتعدّد القراءات، والرؤى، والمواقف من أبطال الرواية وأحداثها، وبذلك تتعزّز فنيّتها، وأوجه الجمال والمتعة فيها.

ويظهر ذلك في صيغتين: الأولى، ضمير المتكلّم والثانية ضمير المخاطب، وهذا التعدّد في صيغ الراوي الذي ترافق مع تعدّد صيغ السرد ما بين النقل والإخبار البانورامي في المشاهد الوصفية، والعرض المسرح في المشاهد الحوارية، أتاح للشخصيّات حرية القول والتعبير عن نفسها أولا ونأى بالبنية السردية الكليّة عن الرتابة المملة وأضفى عليها بعدا دراميا شائقا أما الثانية: تكشف عن تنوّع الأصوات والنبرات واللهجات والمرجعيات الاجتماعية والفكرية والإيديولوجية، وكل ذلك يصب في بلورة وتأصيل وعي جديد بالجنس الروائي وبإمكانياته، وبآليات تحققه الفنيّ.

وعلى مستوى الصيغ السردية، فقد غيب فيها - تماما - صوت المؤلف الحقيقي، أو أي صوت مهيمن آخر مع تلك التعددية 'البوليفونية'، التي تتوافر على صيغ سردية عدة تتجاوز حتى الأنماط المتعارف عليها في أساليب السرد، إذ نجد في الرواية مزيجاً

هائلاً، ومنسجماً في اللحظة ذاتها من الأحداث الواقعية التقليدية التي تشكل المتن الحكائي - الخطاب الداخلي المضطرب للاوعي الباطن للشخصيات - خطابات وشعارات سياسية، وعلمية، ومثيولوجية متنوعة - أنماط حكائية تمتزج مع البنية الأساسية للسرد من أحلام، وروايات وأفلام سينمائية، وقصائد شعرية- سرد العرض الحواري لشخصيات يختلفون في لغاتهم، وثقافاتهم، وأفكارهم، تشظي بانورامي حقيقي، أفضى إلى عالم روائي فني، كأن الذي صاغه مؤلفون عدة عبر أزمان عدة وعصور سحيقة.

كما أن بين عناصر البنية الروائية توجد دائماً علاقات حوارية، فكأنها - كما يقول "باختين" عن الفعل الروائي لدستوفسكي - "قد جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الأعمال في عمل موسيقي ضخم"[1] ،وما اللغة المستعملة في الرواية إلا وسيلة لإنتاج النسق الجمالي عبر السرد، ويؤكد أن مستويات اللغة المقتطعة من الفن ومن أفواه الناس في واقعهم هي التي تؤسس خطابا أدبيا متداولا ومفيدا، فيتبين لنا أن اللفظة الروائية منتسبة لا إلى الميراث الإنساني، ولكن إلى اللحظة الراهنة والقادمة وفق تفاعل يخلقه الروائي، وهو ما سنؤكده من خلال تطرقنا لاستعمال اللغة العادية في السرد والحوار (المنولوج والديالوج) واللغة (الفصحى واللغة العامية) والتعرض لجماليات اللغة الشعرية في الرواية وذلك في محور التشكيل الفني للغة السردية في رواية "ذاكرة الجسد".

1http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/ofaque/2htm30
التاريخ:٠٨/٠٨/ ٢٠١١

٣-٢- اشتغال الصيغ السردية في فوضى الحواس:

فوضى الحواس هي الجزء الثاني للرواية الأولى ذاكرة الجسد للكاتبة ذاتها، إنها رواية جميلة دخلت إلى دهاليز نفس المرأة، ووظفت فيها اللغة بكل مستوياتها.

٣-٢-١- الخطاب المنقول وطرائق تشكله:

لقد كتبت الروائية بأسلوب شيق وممتع، ولغة مفعمة بالحساسية واللذة، وأسلوب نثري يجاري الأسلوب الشعري لدى نزار قباني، إنَّ فوضى الحواس رواية تكشف العمق الوجداني عند المرأة، وملامسة شفافة لأنوثة المرأة تداعب صهيلها الداخلي، وخيول شوقها العنيفة وتفضح رغباتها المستترة، وتستبين لغة الحواس، عندها أصدق من اللغة نفسها، لأن اللغة كما استعانت الكاتبة أحلام على مقولة أوسكار وايلد (o. walds) خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره، إنها رواية بلسان امرأة تكشف مواجعها، وتكشف البعد الفلسفي لكلام حبيبها والبعد العاطفي عندها.(١)

يلاحظ القارئ أن الروائية تحب الصيغ الضبابية والجمل الواعدة، ولو كذباً تلك التي لا تنتهي بنقطة، وإنما بعدة نقاط انقطاع وكان هو رجل اللغة القاطعة وكانت جمله تقتصر على كلمات قاطعة للشك تراوح بين طبعاً وحتماً ودوماً وقطعاً، وهذه الكلمات لم تكن لغته فحسب، بل كانت فلسفته بالحياة.

ولقد وضعت الكاتبة هذه الكلمات القاطعة بداية لمقاطع قصتها الجميلة، وندرك مدى تعبير الكاتبة لكلمات بطلتها في عبثية الحواس، الأمر الذي يتجلى في هذا القول: أكتفت بوهم امتلاكه مسجوناً هكذا معها في يوم مطر داخل سيارة تتقاسم

١- جوزيف.أ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، افريقيا الشرق، د.ط، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣، ص ٩٨.

معه أنفاسه ورائحة تبغه وصوت المفاتيح في جيبه وهو يبحث عن ولاعة، تراقبه في دفء تململه البطيء لجوارها وحضوره الهادئ المربك في محاذاة أنوثتها المأخوذة بكل تفاصيل رجولته.[1]

البطلة كانت متزوجة ضابطاً وقد كان بعيداً عن انشغالها العاطفي لانشغاله بعمله كانت تعيش معه وقلبها مع غيره، إنها تزوجت السلطة معه كما تقول الراوية: أليست السلطة كالثراء تجعلنا نبدو أجمل وأشهى! أو ليست النساء كالشعوب يقعن دائماً تحت فتنة البذلة العسكرية وسطوتها قبل أن ينتبهن إلى أنهن بانبهارهن بها قد صنعن قوتها؟، كانت تشعر بتسلطه استمراراً لمهامه الوظيفية خارج البيت ومهامه السياسية ورتبته العسكرية كانتا استمراراً للذاكرة النضالية نشأت عليها وعنفوان جزائر حلمت بها وفي قامته الوطن بقوته وشموخه وفي جسده رغبتها به.

٣-٢-٢- الخطاب المحول وطرائق تشكله:

كانت البطلة كاتبة تحب أن تختلق مواقف وحوارات ومواعيد، كي تعيش في رومانسية الحب الواهم، تروي الكاتبة كيف أن البطلة ذهبت إلى السينما وكيف انشغلت برجل من خلال عتمة حواسها، وكيف جلست أكثر من ساعة جوار الرجل، لم تقدم اهتماماً لوجوده، وكانت مشغولة عنه برجل آخر يجلس أمامها، جاءت دون أن يدري متنكراً في زي الحب فقط لأنه يرتدي معطفاً ويجلس بصحبة امرأة، الحب يجلس دائماً على غير الكرسي الذي نتوقعه تماماً بمحاذاة مانتوقعه حباً، تساءلت البطلة: ماهي نوعية المسافة التي تفصلنا عما نشتهي؟ أتراها تقاس بالمكان؟ أم بالوقت؟ أم بالمستحيل؟ أي منطق هو منطق الرغبة؟ أيكون منطقاً لغوياً؟ أو منطقاً

١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص ٥٥.

زمنياً أم منطق ظرف تضعك فيه الحياة؟ وتساءلت عن الرجل الذي انتقل بكلمة واحدة من خانة الغرباء إلى الرجل المشتهى، لكنه ظل مشغولاً عنها بمتابعة الفيلم دون أن يتوقف أثناء ذلك عن بث ذبذبات حديث يقال صمتاً في عتمة الحواس، وحينما كانت بالسينما روت بعض أفكار الفيلم الذي تدور أحداثه حول مدرس وطريقته الانقلابية في تعليم تلاميذه، ومن أفكاره: فهم العالم يكون في التمرد على موقعنا الصغير فيه والمرونة سر النجاح، فالمرونة تعني القدرة على التفكير بأكثر من طريقة، والقدرة على النظر إلى الأشياء من عدة زوايا، وهي أيضاً الخروج خارج الصندوق الذي تعودنا أن نفكر فيه وننظر من خلاله، وبعد فترة دخلت البطلة وحدها إلى مقهى لاحتساء القهوة، ومصادفة تلتقي ذلك الرجل الذي اشتممت رائحة عطره في السينما: "ولكن، فجأة وقف ذلك الرجل ذو القميص الأسود واتجه نحوي وفي يده صحن عليه بعض قطع السكر لا أدري كيف انتبه لما كنت سأطلبه رغم كونه كان يبدو منشغلاً بالحديث إلى صديقه، إحساس غامض انتابني وهو يقترب مني ويمدني بصحن السكر، عطره الذي اخترق حواسي أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس لأستدل عليه".[1]

فمن ذلك الموقف تعرفت عليه بقولها: أم تراني أذهب إلى الحب بذريعة الأدب؟ وكيف يمكن لرجل لم يقل لي سوى بضع كلمات أو بالأحرى كلمة، وكأن كل القدرات العقلية قد تعطلت لتنوب عنها حواسي فألحق رجلاً اختزنت في جسدي رائحته؟ نعم إنه رجل اللغة القاطعة، هذا الرجل يتقن الكلام إلى درجة يمكنه معها أن يمر بمحاذاة كل الأسئلة دون أن يعطيك جواباً أو هو يعطيك جواباً عن سؤال لم تتوقع أن يجيبك عنه اليوم بالذات وأنت تطرح عليه سؤالاً آخر، إنه رجل اختصر كلمات

١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٢٥.

اللغة بين حتماً ودوماً وقطعاً وطبعاً، وكأن الحياة يمكن أن تختصر بها إنّه حوّل العالم إلى كلمات قاطعة والحب كلمات متقاطعة، إن الأسئلة معه تورط عشقي حتى الأجوبة أيضاً انبهارٌ لا يقل تورطاً ولكنها كانت تحب كل ما يقول، ربما لأنها مأخوذة بغموضه، كان رساماً يهوى رسم جسور مدينة قسنطينة، وهي كانت كاتبة لذلك كان الحوار بينهما عميقاً ولغته جميلة مفعمة بأمثالِ الأدباء عالمين، كانت البطلة المتحدثة في القصة عن كل أوضاعها من الناحية المكانية والحالات النفسية لأشخاصها، وهي التي وصفت أباها الشهيد المناضل، التي تعرف عنه القليل، وأمها المرأة المؤمنة وأخاها الأصولي المتمرد على وضع البلاد، وزوجها الضابط البعيد عنها والمنشغل بضبط أمن الدولة التي تعاني مشاكل بين السلطة التي بيد الجيش والأصوليين في الجزائر.

لذلك جاءت قصتها مطعمة بأوضاع البلاد السياسية، وكانت معظم أفكار روايتها عن حبيبها الذي أيقظ فيها رغباتها المستترة وأفلت العنان لخيول شوقها الوحشية، أشعل كل شيء فيها، إنها المرأة الشرقية التي تعيش في أجواء محافظة، إنها تروي تعري خفايا الروح عند المرأة في مجتمع محافظ إنها فوضى حواس بين حبيبين اهتمت للأول وانجرفت مع الثاني، كان انجذابها لصديقه الصحفي ومغامرتها مع صديقه الرسام وذلك من خلال قولها أحياناً كانت تذهب به الأحلام فأتصور مكاناً قد يجمعنا مصادفة قد لا يتعرف إلي برغم أنه قرأني بل كتبني طوال هذه القصة مادام هو الذي أهدى تلك الرواية لصديقه وأوصله دون أن يدري، إلي وحده كتاب هنري ميشو قد يدله علي لو أنا أخذته معي أم أنا سأستدل عليه بصمته أو بتلك الكلمات القليلة التي كانت ميزته والتي كعطره سرّبها لصديقه: سأسأله: – هل عرفتني؟ – سيجيب – طبعاً – أو قد يجيب حتماً...الكلمتان الوحيدتان اللتان قالهما يوم جلس إلى جواري في قاعة السينما، عندها سأعترف له: اشتقت لك، أتدري روعة أن تشتاق

إلى شخص لم نلتقِ به[1]، هكذا كانت رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي محكمة السبك، حوارها حار جداً تكتشف من خلاله بعض النقاط السلبية في مجتمعنا من خلال فهمنا للعاطفة التي تخرج إلى أقصى حدودها من خلال كتابة راقية.

٣-٣- اشتغال الصيغ السردية في عابر سرير:

٣-٣-١- الخطاب المنقول وطرائق تشكله:

"عابر سرير" (٢٠٠٣) للروائية أحلام مستغانمي هي الجزء الثالث من مشروعها الروائي الذي كان جزؤه الأول هو رواية "ذاكرة الجسد" (١٩٩٣) وجزؤه الثاني هو "فوضى الحواس" (١٩٩٨)، وغدت الكاتبة من خلال هذه الأجزاء أدبية معروفة على مستوى الوطن العربي وأكثر، وقد حظيت عام ١٩٩٨ على جائزة نجيب محفوظ للرواية، وترجمت أعمالها إلى العديد من اللغات العالمية.

وتواصل الكاتبة في روايتها الجديدة لعبها الروائي الذي بدا واضحاً في الجزأين الأول والثاني، هذا اللعب الذي، ربما، سبب لها مشاكل كثيرة أبرزها ادعاء بعض الأدباء بأن الشاعر سعدي يوسف هو الذي كتب لها ذاكرة الجسد، ففي هذه، خلافاً لفوضى الحواس، نصغي إلى صوت رجل يخاطب امرأة، ويبدو هذا هو المؤلف للرواية، إنه، حسب مصطلحات نقد الرواية، المؤلف الضمني، فيما أحلام مستغانمي هي المؤلف الحقيقي، علماً بأن المرسل إليه - أي المخاطَب – هي امرأة تكتب الرواية ولها رواية منجزة، هذا ما يقول المتن الروائي، وتغدو هذه المرأة، في "فوضى الحواس"، هي المرسلة، إنها الراوية التي تروي عبر الضمير الأول،أنا المتكلم، لقد تحولت من مروي عليه، في الجزء الأول، إلى راوية في الجزء الثاني وواصلت الإشارة إلى أنها كاتبة

١- المصدر السابق، ص ٨٩.

قصة ورواية، وتعود الكاتبة في "عابر سرير" إلى أسلوبها في الجزء الأول، حيث تلجأ إلى أسلوب المخاطِب والمخاطَب ، وتنوع كما في الجزء الأول في الأسلوب، كـان الرسـام خالـد بـن طوبـال هـو الـذي يـروي في الجـزء الأول، وكانـت حيـاة، أحـلام هـي المخاطبة،المرسل إليه الرئيس، وغدا الصحفي خالد بن طوبال - انتحل الصحفي اسم الرسام ليذيل مقالاته باسمه - هـو المرسـل، وحيـاة،أحلام نفسـها هـي المرسـل إليـه الرئيس،المخاطب الرئيس.[1]

وثمة ما هو مشترك بين الرسام والصحفي ذكرته حياة، أحلام في "فوضى الحواس" حين قالت:

"أتذكر أنني لم أره يوماً يستعمل معـي إلا يـده اليمنـى، يـذهلني هـذا الاكتشـاف المتأخر والذي يعيدني إلى ذلك البطل في روايتي ".[2]

وأيضا: "أن تذهب إلى موعد حب، وإذا بك مع شخص خارج تواً مـن كتابـك، يحمل الاسم نفسه، والتشويه الجسدي، نفسه لأحد أبطالـك، وأن تبقـى بـرغم ذلـك على اشتهائك نفسه له، لا بد أن يترك في نفسك كثيراً من فوضى المشاعر...وفوضـى الأسئلة، خاصة عندما ترى اسمه، كما اخترعته أنت، وأجهدت نفسك للعثـور عليـه قد غادر كتابك، وأصبح مكتوباً، أسفل مقال صحافي على جريدة...الخ.

ما يدهشني هو كون هذا الرجل يواصل معي قصة بدأت في روايـة سـابقة وكأنـه يعيد إصدارها في طبعة واقعية، من نسخة واحدة ".[3]

١- عبد الواسع الحميري، خطاب الضد، مفهومه – نشأته – آلياته – مجالات عمله، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٨، ص ١٠٦.

٢- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٢٦٩.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٧٢، ٢٧٣.

وما هو مشترك بين بطلي الجزء الأول والثالث، زيادة على أن كليهما يحب حياة، أحلام الكاتبة الضمنية،رمز المدينة قسنطينة، ورمز الجزائر التي تتزوج من جنرال، حيث يحكمها العسكر، ونجد أن المشترك بينهما كذلك صفة النضال، إذ أن الأول شارك في حرب التحرير وبترت ذراعه، وغادر إلى فرنسا ليقيم فيها، وأن الثاني الذي عاش في عهد الاستقلال غدا صحافياً وأعطبت ذراعه بسبب مقالاته التي ينشرها، وقد انتحل هذا الثاني اسم الأول بعد أن قرأ قصة الأول في الرواية الأولى.

كلاهما خالد بن طوبال، وخالد بن طوبال أيضاً هو بطل قصة لمالك حداد تشير إليها الروائية، وتوضح المصير المزعج لها، لكأنها تريد من خلال ذلك أن تكتب عن الجزائر التي تقتل أبناءها، أحب الرسام حياة، ولكنها تزوجت من ضابط، وهربت وريدة في نص مالك حداد، مع ضابط فرنسي متخلية عن زوجها خالد الذي قاوم من أجلها، فمات منتحراً.

ويدور بينهما ما هو أكثر من ذلك، يزور الصحفي خالد باريس ليستلم جائزة على صورة كان التقطها لكلب، وهناك يزور معرضاً لخالد بن طوبال الذي يمنحه الاسم زيان، ويكون زيان في المشفى، وفي المعرض يتعرف على الفرنسية فرانسواز التي يقيم لديها الرسام، حيث يستأجر غرفة في منزلها.

ويرغب الصحفي في التعرف إلى الرسام، ويتم له هذا، وما يتم له أيضاً أن الفرنسية فرانسواز ترحب به ليقيم في غرفة خالد، زيان، وعلى سريره يقيم، ويقيم أيضاً على سريره علاقة غرامية مع حياة التي تزور باريس مع أمها، لكي تلتقيا بناصر أخيها حيث هرب هذا إلى ألمانيا خوفاً من ملاحقة السلطة له بتهمة الإرهاب، إذ أنه

غدا مسلماً متطرفاً، ويموت الرسام، ويستلم الصحفي، الذي ذهب لاستلام جائزة، جثمانه ويعود به إلى الجزائر التي كان ناضل من أجلها.[1]

٢-٢-٣- سياق العنوان – عابر سرير:

صدرت الروائية روايتها بقول لاميل زولا (E. Zola) هو: "عابرة سبيل هي الحقيقة ولا شيء يستطيع أن يعترض سبيلها".[2]

وهناك، في العربية، قصص وروايات كان عنوانها "عابر سبيل" أو "عابرو سبيل"، والانزياح هنا هو في كلمة سبيل التي غدت عابر سرير، وقد تصدر صفحة الغلاف سرير لشخصين، وهذا قد يمنح الرواية دلالة ما، دلالة أن موضوعها هو الحب، ولطالما تكررت كلمة سرير في الجزء الثاني من الرواية، من ذلك مثلاً ما يرد في ص ٩٧ من "فوضى الحواس" حين تتحدث عن زوجها الضابط وعلاقتها به وحياتهما في السرير وماذا يعني السرير لها وله:

" دوماً كان ضابطاً يحب الانتصارات السريعة حتى في سريره وكنت أنثى تحب الهزائم الجميلة، والغارات العشقية التي لا تسبقها صفارات إنذار، ولا تليها سيارات إسعاف، وتبقى إثرها جثث العشاق أرضاً

في النهاية، الرجال الذين خلقوا لكرسيّ، لم يخلقوا بالضرورة لسرير، والذين يبهروننا بثيابهم ليسوا الذين يبهروننا بدونها"[3].

١- ينظر، أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، ط ٥، بيروت، لبنان، ص ٢٧٥.

٢- المصدر نفسه، ص ٥.

٣- المصدر نفسه، ص ٩٩.

وتتكرر كلمة سرير وعابر سرير في الجزء الثالث تكراراً لافتاً، تتكرر في صفحات ويكـــون تكرارهـــا ذا دلالـــة، وهـــذه الصـــفحات هـــي ٢٢٣-٢٢٧/ ٢٣١/ ٢٤٣/ ٢٤٩/ ٢٨٤.(١)

والسرير هو سرير المشفى، والسرير هو السرير الذي ينام عليه الكاتب الصحفي وحياة معاً، ويكون لقاؤهما عابراً، هي متزوجة من الضابط، وهو متزوج من امرأة أخرى، ولا ينظران إلى المؤسسة الزوجية نظرة تقدير، وهكذا لا يمانعان نفسيهما من اللقاء العابر.

يقول المخاطب، السارد، الصحفي في أثناء اللقاء:

"يوم ماكر يتربص بسعادة تتثاءب لم تغسل وجهها بعد، سرير غير مرتب لليلة حب لم تكن، عبور خاطف لرائحتها على مخدع امرأة أخرى."(٢)

وحين يزور الصحفيُ خالداً الرسامَ في المشفى ثانية يتذكر ما كان الرسامُ قاله له في أثناء الزيارة الأولى:

"قد لا تجدني في هذه الغرفة، قد أنقل إلى جناح آخر" قبل أن يعلق مازحاً "أنا هنا عابر سرير."(٣)

وربما لا يحضر الجنس في الرواية حضوراً بارزاً حتى نقول إنها -أي الرواية- فيلم جنسي، حقاً إنه حاضر ولكن ليس لدرجة تجعل الرواية رواية جنسية رخيصة،

١- أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، نينوى للدراسات والنشر، ط ١، سوريا، ٢٠٠١، ص ٤٢.

٢- ينظر، أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٢٢٦.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٢٦.

ومن يقرأ روايات الكاتبة الثلاثة سيلحظ أنها تحفل بأبعاد معرفية تثري قارئها، ثمة أبعاد معرفية روائية، وأخرى تتعلق بفن الرسم، وثالثة بتاريخ الجزائر الحديث منذ خمسينيات القرن العشرين، ورابعة بمعلومات عن الأدب الجزائري المعاصر من مالك حداد حتى كاتب ياسين، وخامسة عن تضافر البعد الوطني بالبعد القومي، وسادسة عن حياة المنفى وباريس، وسيجد القارئ نفسه مثقلاً بكم هائل من النصوص الأدبية العالمية التي توظفها الروائية أحياناً لخدمة مرماها.

ولعله يصدق أن نقول عن هذه الرواية ما قالته د. بثينة شعبان في كتابها "١٠٠ عام من الرواية النسائية العربية" (١٩٩٩) عن رواية "ذاكرة الجسد":

"في أمور اللغة والاستشهاد والاستقلال والإخلاص والأمانة المتعلقة بالبلاد تستغرق المؤلفة في إعادة تقييم شاملة تتساءل عن مواقف وقيم موروثة قديمة تمر بلا سؤال من جيل إلى آخر، وهي بعملها هذا تعيد كتابة تاريخ الثورة الجزائرية والعقود الثلاثة التالية للاستقلال، وتكتب من منظور مستقل دون أي إلزام، ولا تريد كسب أي شيء سوى تصوير ما حدث بالقدر الممكن من الدقة والصدق، لتنقل هذه المعرفة إلى الجيل الآتي دون تزييف أو مبالغات، وذاكرة الجسد هي ذاكرة الذين دفعوا أرواحهم وأعضاءهم الجسدية من أجل استقلال الجزائر".(١)

١- بثينة شعبان، ١٠٠ عام من الرواية النسائية العربية، د.ط، ١٩٩٩، ص ١٩٨.

٣-٣-٢- اشتغال الأسلوب المباشر وغير مباشر في عابر سرير:

الأسلوب الذي توظفه أحلام مستغانمي في ثلاثيتها هو أسلوب متعدد متنوع ويغلب عليه في الجزئين الأول والثالث أسلوب الضمير الثاني، فيما يُصاغ الجزء الثاني عبر الضمير الأول، وأسلوب الضمير الثاني: الأنا، أنت لم يستخدم في الرواية بكثرة، وقد توقف أمامه عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد"(١٩٩٨)، وأشار إلى أنه لا يشكل شيئاً لافتاً ومدهشاً، كما يذهب الفرنسيون حين يزعمون أنه من ابتكارهم، وإلى أنه يشكل شيئاً لافتاً، وقد أتى مرتاض على رأي الدارسة "فرانسواز غيون" التي ذهبت إلى أن بلزاك هو أول من استخدمه في رواية "الزنبقة في الوادي"، وعلى ما يزعمه الروائي الفرنسي "ميشال بيتور" حيث يرى أنه وظفه بطريقة منهجية، في روايته "العدول" أو "التحوير".[1]

ويذهب مرتاض إلى أن العرب وظفوا هذا الأسلوب في "ألف ليلة وليلة" ويخلص إلى أنه الأقل وروداً أولاً، ثم على رأي الفرنسيين الأحدث نشأة آخراً، وأنه "ليس معجزة سردية، وإنما هو مجرد ضمير بسيط كبقية الضمائر، يؤدي وظيفة تبليغية عادية".[2] ويرى مرتاض خلافاً لمنظرين كثر حول الأسلوب في الرواية حيث يرى أن الأمر ليس لعبة شكلية، ويرى أيضا أن هذا الأسلوب يشكل شيئاً فقط من باب إيثار الجديد، ومن باب التطلع إلى الترحيب بالاجتهاد والخروج عن المألوف في صورته

١- ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، "بحث في تقنيات السرد" المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د.ط، الكويت، ٢٠٠٠، ص ١٥٩.

٢- المرجع نفسه، ص ١٥٩.

الأرقى، ولكن المزاوجة بين الضمائر الثلاثة لدى السرد الروائي مسألة جمالية، لا دلالية، وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية.[1]

غير أن دارسين آخرين لا يذهبون مذهب مرتاض، ولو كانت القضية قضية شكلية لما أولاها الدارسون هذه العناية اللافتة.

وعموماً فإن أسلوب المرسِل والمرسَل إليه أو المخاطِب المخاطَب معروف في النصوص النثرية، ومعروف في القرآن، ومعروفة في الرسائل التي تغلب عليها هذه الصيغة، دائماً كان هناك، في الرسائل طرفان؛ كاتب ومكتوب إليه، (من – إلى) وكان هذا الأسلوب برز في الرواية العالمية آلام فرتر لغوتة وفي الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لإميل حبيبي.

وربما وجب علينا هنا أن نميز داخل النص الروائي، بين كاتب رسائل ومتكلم، لأن الذي يكتب غير الذي يتكلم، ويجب علينا، عند قراءة الروايات التي صيغت بهذا الأسلوب، أن ننظر في المرسِل والمرسَل والمخاطِب والمخاطَب، وهكذا نستطيع أن نميز بين نص روائي وآخر، والسؤال هنا هو: هل استفادت أحلام مستغانمي، وهي تكتب روايتها من الأدب الفرنسي، حيث درست الدكتوراه في باريس، أم أنها استفادت من الأدب العربي، أم أنها ابتكرت هذا الأسلوب وحدها؟

ففي الجزء الأول من رواية ذاكرة الجسد إشارات عديدة إلى أن خالد بن طوبال كتب رسائل قبل أن يكتب الكتاب إذ نقرأ:

"كان يمكن أن أقول أي شيء ...

١- المرجع نفسه، ص ١٩٧.

ففي النهاية، ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات، نكتبها خارج المناسبات، لمن يهمهم أمرنا".[1]

وفي الرواية نفسها نلاحظ كذلك:

"كم من الرسائل كتبت لك.. هل يمكن لكاتبة أن تقاوم الكلمات

و "تراني بدأت يومها أكتب كتابي هذا دون أن أدري، بعد أن أنتقل عشقي لك إلى هذه اللغة التي كنت أكتب بها رسائل لأول مرة....".[2]

إنه يكتب لحياة ويبوح لها كما راح (بول ايلوار) يكتب للمرأة التي أحبها أجمل الرسائل وأجمل الأشعار.

فإن المرء وهو يقرأ "ذاكرة الجسد" و "عابر سرير" يجد نفسه يقرأ ما كتبه نزار قباني حول الجزء الأول، عندما قرأ "ذاكرة الجسد" وكتب تعليقا جعلته أحلام مستغانمي نصا مصاحبا، يشغل حيز التعليقات الخارجية في غلاف الرواية، يقول نزار على الرواية:

"روايتها دوختني، وأنا نادراً ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي ومتوحش وإنساني، وشهواني... وخارج على القانون مثلي، ولو أن أحداً طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشجر... لما ترددت لحظة واحدة...".

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١١ ،١٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٢١٨.

- الكاتب الضمني وتقمص شخصية الرجل: ثمة في الرواية إشارات إلى كاتبة روائية، وثمة أيضاً ما يشير إلى أن المخاطِب، المرسِل،[1] هو كاتب أيضاً، وقد يقوم المرء بعد أن يطلع على حياة المؤلفة بإجراء مقارنة بين المؤلفة والمؤلفة الضمنية، ويمدنا الجزءان الثاني والثالث بإحالات كثيرة إلى "ذاكرة الجسد" بل ثمة تناص واضح جداً ما بين أجزاء الرواية وهو ما يسميه النقاد التناص الداخلي، وهناك في المقابل تناص خارجي مع روايات عربية وأخرى غير عربية.

فالصحفي خالد بن طوبال في الجزء الثالث "عابر سرير" يأتي على ذكر روايتيها "فوضى الحواس" و "ذاكرة الجسد" ويشير إلى أسلوبها في الكتابة:

" وهي التي كالأنظمة العربية، تحترف توثيق جرائمها، واستنطاق ضحاياها في كتاب، كيف لها ألا تجعلني مفضوحاً بالنسبة إليه، بقدر ما كان هو في "ذاكرة الجسد".[2]

ويسأل الباحث نفسه: لماذا لجأت أحلام مستغانمي إلى راو؟ لماذا تركت الرجل يخاطب المرأة ولم تجعل امرأة تخاطب رجلاً؟ كان يخطر ببالنا عند قراءة رواياتها وعن أسباب اتهامها بأنها لم تكتبها ، فاستنتجنا أنها تسللت إلى نفسية الرجل وكتبت عنها بجرأة أكثر مما يكتب عن ذاته.

فعندما نتوقف أمام الصفحات ٨٦-٨٩ نلحظ أنها تكتب كلاماً قد لا يكتبه كاتب ذكر، وهي بذلك مثل نوال السعداوي وغادة السمان في بعض كتابتهما، ففي "ذاكرة الجسد" قال الرسام خالد بن طوبال عن إحدى لوحاته:

١- يوسف الأطرش، أطروحة دكتوراه، بنية الخطاب الروائي في الرواية الجزائرية، إشراف عز الدين بوبيش، جامعة قسنطينة، ٢٠٠٣، ٢٠٠٤، ص ٣٤٦.

٢- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٢٤٦.

"وهذه اللوحة لا تعني شيئاً بالنسبة لي، إنها امرأة عابرة، في مدينة عابرة".[1] والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل كانت أحلام مستغانمي تخطط لكتابة "عابر سرير" وهي تكتب "ذاكرة الجسد"؟ وأياً كانت الإجابة فنحن أمام رواية ممتعة وروائية تمتلك لغتها المميزة، وتبدو مولعة بالتجريب واللعب الروائي.

٤ـ مستويات اللغة السردية عند أحلام مستغانمي.

٤-١- لغة السرد الروائي:

تشكل اللغة في بعديها المنطوق والمكتوب أهم وسائل الاتصال الإنساني، ومن أجل ذلك حظيت بنصيب وافر من الدراسة منذ القديم، وقد تعددت الدراسات الألسنية والنقدية التي نظرت إلى مفهوم اللغة ولم تصل إلى مفهوم قار ونهائي في تعريف اللغة.

وظل تعدد المعاني والدلالات هو السمة الأبرز لدراسات اللغة ما يجعل مثل هذا الموضوع في الدراسات اللغوية مفتوحا على البحث والاستقصاء،[2] على أننا لن نعدم تعريفا أو عدة تعريفات للغة التي تشكل مهادا نظريا مناسبا يعين في فهم مطلع تمظهرات اللغة، وجمالياتها في النصوص الروائية قيد الدراسة، ومن هذه التعريفات.

١- المرجع السابق، ص ١٦٥.

٢- رفقة محمد دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة (سمات وتقنيات)، منشورات أمانة عمان الكبرى، د.ط، عمان، الأردن، ٢٠٠٨، ص ٤٩٥.

تعريف فونت (VOUNT) والذي يرى أن اللغة هي تعبير عن المحتوى العقلي بما في ذلك من الأفكار والمشاعر،[1] ولذلك ليس بغريب أن يقول عنها الفيلسوف الألماني ليبنتز (Leibniz) (١٦٤٦ - ١٧١٩) قبل الثورة التي عرفتها في القرن العشرين بكثير "إن اللغة هي أصدق مرآة للعقل الإنساني وأن التحليل الدقيق لمعاني الكلمات يمكننا من فهم عمليات العقل" أو يقول عنها فتجنشتين (١٨٨٩ - ١٩١٥): إن حدود عالمي هي حدود لغتي."[2]

وتعرفها سيزا قاسم: "اللغة هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره."[3]

ولهذا تعد اللغة من أهم مكونات الخطاب الروائي إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والفضاء والشخصيات والوصف والأحداث، لكن تبقى اللغة هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، كما أنها المادة الشكلية التعبيرية التي تنبني عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة: سردية، ومشهدية، وبلاغية، وحرفية،[4] لذلك يتم التركيز عليها كثيرا مادامت شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقي لأنها تحمل نوايا المؤلف وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة.

١- خالد عبد الرزاق السيد، اللغة (بين النظرية والتطبيق)، مركز اسكندر للكتاب، د.ط، مصر، ٢٠٠٣، ص ٣٤.

٢- عثمان بدري، وظيفة اللغة (في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ)، مورفم للنشر، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٠، ص ١٣، ١٤.

٣- محمد عبد الله القواسمة، مرجع سابق، ص ١١٣.

4- http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/ofaque/2htm.

ومن خلال استعمال تعابير مسكوكة، أو مستنسخات تناصية، أو تعابير تقريرية أو أساليب إيحائية إنزياحية، ورمزية، ومن ثمة فأي روائي لا يملك ناصية اللغة وقواميسها الحرفية والمجازية، ولا يحسن توظيفها توظيفا أدبيا ساميا ويستثمرها في سياقات تواصلية وتداولية فنية وتعبيرية في قمة البلاغة والجمال والروعة الفنية وبذلك لن يستطيع أن يكون كاتبا روائيا ناجحا ومتميزا، ومنه يمكن القول: إن الرواية هي تشخيص اللغة وتصوير الذات والواقع اعتمادا على التشكيل اللغوي.[1]

يتوسل هذا المستوى اللغوي، بنية أسلوبية قصدية، تؤطر النص وتعلق عليه لتلتحم المكونات الروائية فيه، وبالتالي فهي التي يتكلم بها الكائن كما يقول هيدغر وفاعل السرد فيها يظل دوما منتجا إيديولوجيا، وكلماته هي دوما عينة إيديولوجية وهكذا يمكن أن نميز لغة السرد بكونها لغة واعية محايدة تنحو إلى التصوير المحايد وهي ملازمة للمشاهد البصرية، تصوير حركة الشخوص، وعناصر الفضاء والزمان.

٤-٢- أنواعها:

ونحن إذ نتساءل عن المقاييس التي تحدد السردي واختلافه عن الشعر يذكرنا كلود بريمون في كتابه منطق الحكي (Logique du récit)، بعد مروره على مختلف النماذج الوصفية، بأن الحدث السردي هو عبارة عن صيرورة موجهة (Processus Orienté)، مثلها مثل البوصلة الموجهة التي لا تتحرك، والتي تؤشر على كل المحاور والاتجاهات، بل يرى أبعد من ذلك، أن بعض الإرغامات الزمنية هي الشروط الدنيا لوجود رسالة سردية، وهكذا يعرف "بريمون" الحكي بكونه رسالة تحكي صيرورة الذات، كما أن الحكي هو عبارة عن مجموعة من الأحداث والأفعال السردية

1- http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/ofaque/2htm/ 22/03/2011 التاريخ 16 :15. p3518.

التي تسير نحو نهاية ما، أي أنها موجهة نحو غاية يتم توظيفها وفق منظور يسعى إلى تقريبها من المكتوب عبر التفصيح، هذا التفصيح الذي يستعيد خصوصية اللغة التداولية اليومية، ويؤسلبها وفق الإجراءات السردية التي تمنح له مسوغاته التخيلية، وهذا ينتظم في إطار سلاسل (Des séquences) تكثر أو تقل حسب طول أو قصر الحكي، فكل سلسلة يشد أفعالها رباط زمني ومكاني ومنطقي.[١]

إن محاولة الاقتراب من منطق اللغة السردية في الرواية يفصح لنا عن ثلاث أنواع للرواية من خلال التشكيل اللغوي، وهي أشكال اللغة الروائية عند عبد الملك مرتاض، وتختلف من ناقد إلى آخر، وفي هذه الدراسة قمنا بفرزها واختيار ما يخدمنا وفقا للأهمية وطبيعة الموضوع المدروس، حيث أخذنا الأجزاء المهمة وصنفناها في ثلاثة أشكال وهي:

الشكل الأول: لغة النسج السردي:

إن هذا الشكل اللغوي هو المستبد باللغة الروائية، لأنه لو تحولت الرواية إلى حوار كلها لاستحالت إلى مسرحية؛ كالذي يصادفنا في كثير من الروايات العربية تقليدية البناء، وتتجسد وظيفة هذا الشكل اللغوي في تقديم الشخصيات، ووصف المناظر والأخبار والأهواء، والعواطف، فهو شكل مركزي، ولا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي.[٢]

١- مصطفى المويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، ط ١، سورية، ٢٠٠١، ص ٢٠٨.

٢- عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ١١٤ .

الشكل الثاني: اللغة الحوارية: (الرواية البوليفونية):

والحوارية هو مصطلح له مع الحوار جذع مشترك، وهو ما لم يغرب عن ذهن مبدعه ميخائيل باختين حين وضعه للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي، فوجود هذه العناصر المشتركة وتفاعل بعضها مع بعض حسب نظام بعينه من شأنه إنشاء كيان فني واحد هو الرواية، فالرواية باعتبارها ظاهرة لغوية تقتضي دراسة خطابها، وخطاب الرواية حسب باختين يتميز بسمة أساسية هي استغلاله الواعي المنتظم لبنى اللغة الحوارية والحضور المتواقت في ملفوظ واحد لصوت المتكلم وصوت غيره.[1]

واعتمادا على مفهوم الحوارية التي تنطلق من التفاعل بين صوتي المتكلم والسامع أقامت جوليا كريستيفا، نظرية التناص، إن الرواية في نظر باختين هي أولا وقبل كل شيء انعكاس لأساليب مختلفة، إنها متعددة الأساليب والألسن والأصوات ولما كان الخطاب الروائي خطابا متنوعا وثنائي الصوت، كانت بنية الرواية قابلة لضم مختلف الأجناس التعبيرية، وجمع مختلف اللغات والأساليب، والحوارية تستبدل بمصطلح الخلق لدى الأسلوبية التقليدية بمفهوم التشخيص الأدبي والصياغة الجمالية للموقف والفكر في بنائها النهائي الذي اصطلح عليه باختين بـ: صورة اللغة، إن اللغة في الرواية لغة اجتماعية، وشكل إيديولوجي فيقول باختين: "هي صورة منظور اجتماعي وصورة عينة أيديولوجية اجتماعية ملتحمة بخطابها وبلغتها".[2]

١- محمد القاضي، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، د.ط، لبنان، ٢٠١٠، ص ١٦١، ١٦٢.

٢- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية (مقربة أسلوبية لرواية زقاق المدق)، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن، ٢٠٠٨، ص ٤٠٨.

الشكل الثالث: لغة المناجاة: (الرواية المنولوجية):

الرواية المنولوجية هي الرواية التي تتكئ على تصور إيديولوجي أحادي وعلى تشكيل سردي مبني على أحادية السارد العارف بكل شيء، وهيمنة السرد على الخطاب المعروض وعدم تنويع اللغة، والاكتفاء بسجل لغوي واحد يتسم بالرتابة والتكرار والمعاودة والفرادة، وهي ذات صوت واحد ولغة مفردة وأيديولوجية مطلقة أحادية الجانب، حيث يتحكم الكاتب في شخصيات المتن الحكائي كما يشاء يوجه مصائرها بطريقة علنية مسبقة، ويلاحظ أن باختين لا يشير إلى الرواية المنولوجية أوما يسمى بتيار الوعي كما عند "جيمس جوسين وكافكا وهمنغواي وفرجينيا وولف"؛ لأن هذه الرواية قمة في العطاء اللغوي، وانزياح ملحوظ في الأسلبة والتذويب (نسبة إلى الذات)، وإنجاز جديد في مجالا لتصوير اللغوي، وعظمتها الأسلوبية ليست أقل من عظمة الرواية البوليفونية، التي نجدها عند دوستوفسكي، فلا يقصد باختين بالرواية المنولوجية تلك الروايات التي ذكرناها آنفا، بل يقصد الرواية العادية ذات الصوت الواحد خاصة في روسيا الاتحادية.(1)

٤.٣ـ إشكالية الفصحى والعامية في الخطاب الروائي:

وهناك قضية مهمة فيما يتعلق بلغة الخطاب الروائي وترتبط بالعامية واللهجات المحلية، فهناك من يدعوا إلى توظيف العامية أمثال: عبد الرحمان الشرقاوي في روايته الأرض، وهناك من يدعو إلى تفصيح الرواية، كعبد الملك مرتاض فيرى أنه ينبغي أن نكتب الحوار باللغة العربية الفصحى وأن نكتب لكل مستوى مقامي باللغة المناسبة، فالقراء هم طلبة جامعيون فلماذا لا نكتب لهم بالعربية؟ فيقول: " وأيا كان الشأن،

1- http://www.zahrira.net/ 22/03/2011.

فإننا نعتقد أنه لا ضرر، في هذه المسألة، ولا ضرار، كما يقول الفقهاء، أي لا ينبغي أن يكتب الكاتب بلغة مقامات الحريري من وجهة؛ ولا بلغة يوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس من وجهة أخرى...، ولكن بلغة أنيقة؛ ومع ذلك تكون مفهومة؛ وشعرية ومع ذلك تكون بسيطة؛ ورفيعة النسج، ما دمنا طالبنا بشعريتها، ومع ذلك تكون في متناول عامة القراء الجامعيين، وقد قصرنا القراءة على الجامعيين.(١)

إن هذه الظاهرة المزعجة عرفت في بعض الكتابات الأدبية الأخرى حيث كان بلزاك وهيجو وسواهما ينادون بالويل والثبور، وعظائم الأمور، مما قد يلحق الأدبي الفرنسي من مصائب العاميات المحلية الفرنسية، إلى أن جاء مارسيل بروست فحاول أن يقيس اللغة على مقدار الوضع الاجتماعي للشخصية في كتاباته الروائية وهناك من يتبنى المزاوجة والتعددية اللغوية لمراعاة الفوارق الطبقية والاجتماعية واستخلاص الأبعاد الأيديولوجية من خلال صراع اللغة وتعدد الأساليب كما نجد ذلك في روايات توفيق الحكيم ومحمد برادة.(٢)

وتبقى اللغة أهم مكون جمالي وإبداعي في عملية الخلق الروائي بعد أن استغنى الروائي المعاصر عن عدة مكونات سردية مثل الشخصية والحدث والفضاء ولكنه لا يمكن له أن يستغني عن اللغة في التصوير والتشكيل وسرد الأحداث ولقد صدق عبد الملك مرتاض حين قال: اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو؛ ومن ذلك، الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية كثيرا من الامتيازاتها الفنية، التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، وطوال النصف

١- عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ١١٥.

2- http://www.zahrira.net/ 22/03/2011 ،ينظر.

الأول من القرن العشرين أيضا... إنه لم يبق للرواية شيء آخر غير جمال لغتها، وأناقة نسجها.[1]

٤ـ٤ اللغة الشعرية في الخطاب الروائي:

أـ مفهوم اللغة الشعرية:

استخدم أرسطو (٣٢٢-٣٨٤ ق.م) لفظة شعرية إذ وضعها عنوانا لكتابه بيوطيقا أو فن الشعر، ولكن مصطلح الشعرية الحديثة تحدد بفضل الشكلانيين الروس، الذين أكدوا على ضرورة العناية بأدبية الأدب، وقد أدى رومان جاكبسون دورا هاما حين حدد وظائف اللغة وأكد على الوظيفة الشعرية التي تهيمن على بقية الوظائف في النتاج الأدبي والشعر على وجه الخصوص.

وإن شعرية النص هي أبرز خصائصه، وهي التي تميز الفن الأدبي عن غيره ولا تكتفي العربية بما هو حاضر وظاهر في النص، بل تتجاوزه إلى ما هو ضمني وخفي، فالشعرية تتجاوز اللغة إلى مجمل نظرية الإشارات أي علم السيميولوجيا وعلى ذلك فالشعرية تتجاوز وتتعدى الأدبية، التي تقول بها المدرسة الشكلية وتتجاوز الأسلوبية، لتعالج قضايا لغة النص وقضايا القراءة وأثر النص.[2]

وقد تناول تودوروف مفهوم الشعرية ضمن أثرين هامين نشرا على التوالي هما: كتاب الشعرية وكتاب شعرية النثر، كان لهذين الكتابين صدى كبير في أوساط النقد العربي المعاصر، ونجد أن تودوروف قد انطلق من الخصائص الأدبية عموما ليصوغ

١- ينظر، عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ١٢٦.

٢- ينظر، صالح مفقودة، نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري، دار هومة، ط ١، الجزائر، ٢٠٠٢، ص ٦٨.

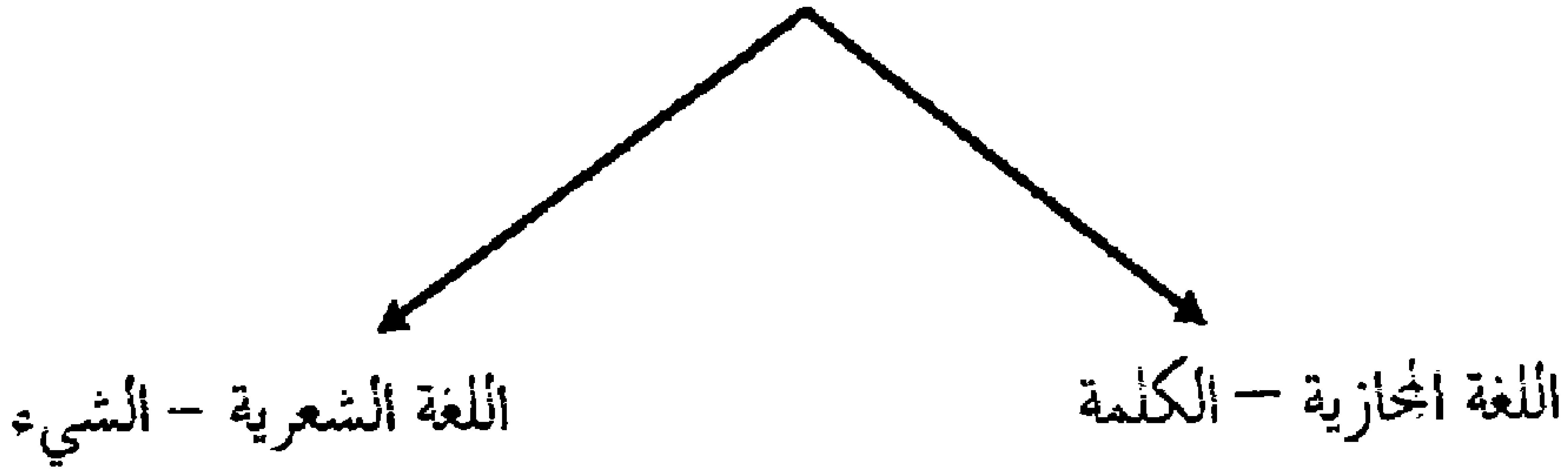
مفهوما عاما لما يسميه الشعرية (Poétique) التي يحدد موضوعها بأنه ليس العمل الأدبي في حد ذاته بل البحث في خصائص الخطاب الأدبي، بوصفه تمظهرا لبنية مجردة وعامة، وهو هنا يلتقي بشكل واضح مع مفهوم الأدبية الذي وضعه جاكبسون وهو يتقاطع أيضا مع رولان بارت في مفهومه علم الأدب.[1]

ويقترح تودوروف لدراسة النص الأدبي جملة من المستويات وهي المستوى الدلالي والمستوى اللفظي والمستوى التركيبي، بحيث يندرج تحت لواء هذا الثاني اللغة الشعرية، والملاحظ أن كثيرا من هذه الدراسات الشعرية الآن تتخذ محورا لها الحديث عن طبيعة وخصائص اللغة الأدبية؛ باعتبارها ملتقى نظريات الخطاب المعاصر.

وهنا يتساءل "تودوروف (Todorov)" سؤالا يعنينا في البلاغة العربية بصفة خاصة حين يقول: "هل اللغة المجازية هي ذاتها اللغة الشعرية؟ وما العلاقة بينهما؟" وينتهي في تحليله إلى وضع اللغة المجازية مقابل اللغة الأدبية أو الشعرية على اعتبار أن الأولى تنحو إلى تحقيق ما أطلق عليه الخطاب الأجوف، أي ذلك الذي يجذب الانتباه إلى الرسالة في حد ذاتها، بينما تنحو الثانية إلى أن تحضر لنا الأشياء نفسها، طبقا لوظيفة المحاكاة في الخطاب بعد تأويلها، ومع ذلك فإن كلتا اللغتين تصارعان عدوا مشتركا هو ما يسميه "الخطاب الشفاف" أي الذي يفرض التصور المجرد، ويقوم بتحوير مثلث "أوجدن وريتشارد" الشهير عن المعنى لتمثيل هذه العلاقة على النحو التالي:[2]

١- ينظر، عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص ٩٧.

٢- المرجع السابق، ص ٩٧.



وأيا من أبرز ما جاء في هذا المجال أن: "اللغة الشعرية هي لغة المجاز والكناية لغة الروح ولغة الحس الوجداني"[1]، ولقد امتازت أدبية اللغة في الروايات قيد الدراسة بمستوى متقدم من شعرية توظيفها الروائية، وذلك باكتسابها مظاهر خطاب يتجاوز بطريقة مشروعة تماما حدود اللسانيات، والمصاحبات المعجمية بوصفه تلفظا وهو نتاج ومزج، وليست المادة اللغوية سوى واحدة من مقوماته، أما الدور الحاسم لسياق عملية التلفظ: هو في تحديد المعنى الإجمالي له، ويقصد هنا بها اللغة الوظيفية التي يكتب بها الكاتب نصه، أي اللغة الخاصة التي يصطنعها هو أو التي يحاول أن يخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة إلى المستوى الانزياحي.[2]

ويعرف "بارتون جونسون" اللغة الشعرية فيقول: "فاللغة الشعرية إذا هي انحراف عن مسار اللغة في التعبير المباشر، فالكلام عندما ينحرف انحرافا معينا عن التعبير المباشر، أي عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات المتميزة عن الواقع العلمي الخالص، فإننا نرى إمكانية

١- خليل أبو جهجة، الحداثة الشعرية العربية (بين الإبداع والتنظير النقدي)، دار الفكر، ط ١، لبنان، ١٩٩٥، ص ٢١٨.

٢- رفقة محمد دودين، مرجع سابق، ص ٥١٩.

توسع هذه الرقعة الفذة، ونشعر أننا وضعنا أيدينا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على النمو والتطور".[1]

وتشير الدراسات إلى أن اللغة الأدبية هي لغة قلقة متحولة، متغيرة، متحفزة لغة شعرية وليست كالشعر، وذلك بإثارتها لجماليات بذاتها ناتجة عن انحراف النص عن مساره العادي، والبحث عن انتهاك اللغة العادية وهذا ما يؤيده جنيت حيث يقول: "هي بنية أفعوانية وبنزوعها نحو إضفاء الشعرية على لغتها".[2]

وهذا الانحراف يحول التركيز محور التجاور سبيل الخطاب العادي إلى خاصية التوازن التي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته المهيمنة على مشاعر المتلقي حتى تستلب وعيه الذهني بحالة التوحد مع النص، هذا بالإضافة إلى إسهام الشعرية في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي المنطلق من معيارية محددة للغة والتراكيب، وهذه المعيارية تعني بأن الكلمات ليس لها معان، وإنما لها استعمالات وهذه الاستعمالات تجعل معنى الكلمة كامنا فيها،[3] وعلى هذا الأساس يقول "جاكبسون" المتبني مفهوم "سلوفسكي" القائل: "إن جوهر اللغة الشعرية ليس في التنميق وإنما في تلك النوعية التي تنعش الفكر، والتي يقوم الشعر بواسطتها بفصل صورة أو موضوع متداول من سياقه المعتاد ليحوله إلى شيء جديد".[4]

١- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، (دراسة جمالية)، دار الوفاء للنشر، ط ١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص ١٣٦.

٢- ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط ١، الجزائر، ١٩٩٦، ص ١٢.

٣- رفقة محمد دودين، مرجع سابق، ص ٥٢٠.

٤- بشير تاوريريت، رحيق الحداثة الشعرية (في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين)، د.ط، ٢٠٠٦، ص ١٥.

وبما أن الدارس لشعرية النص السردي يـولي اهتمامـه نحـو اللغـة فنجـد "جـون كوهين" يصف اللغة الشعرية على أساس أنها: "هي علم الأسلوب الشعري والأسلوب هو ما ليس شائعا أو عاديا أو مطابقا للمعيار المألوف العام".(١)

ويكون ذلك من خلال جمالية العدول والخروج عن المألوف كما يتضمن مفهـوم اللغة الشعرية بمكوناتها وأبعادها، أي الصيرورة الموسيقية بأنغامهـا وإيقاعاتهـا وأطرهـا التركيبية والتشكيلية، ويمكننا أيضا إدراج التجربة البشرية كموقـف إنسـاني علـى أي نحو كان جانب من جوانب اللغة، ومن مجموع هـذه الجوانـب الـثلاث يكتمـل لـدينا الوجود الشعري.(٢)

واللغة الشعرية هي لغة مختارة تعبر عن عمق التجربة وهي لغـة راقيـة تعـبر عـن تجربة ذاتية، فالشعر فردي وإن كان يتجه إلى المجموعة فتتفاعل الذات معه يستنفذ فيـه الشاعر كل الطاقـات التصـويرية والإيمائيـة والموسـيقية للكلمـات والألفـاظ في نقلـه للتجربة والخبرة الفردية الجديدة للقارئ "فمؤثرات الشعر تنبـع مـن أعمـاق الشـاعر، والشعر لا يقرر، ولا يصف واقعا، بل يعبر عن انفعال عاطفي، يتوجه به الشاعر مـن ذاته إلى ذوات الأخر".(٣)

١- جان كوهن، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٨٤، ص ٥.

٢- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٨٤، ص ٥.

٣- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، لبنان، ١٩٩٨، ص ١٣٥.

٤-٥- اللغة السردية في رواية ذاكرة الجسد:

إن الدراسة التي نحن بصدد إجرائها في الجانب التطبيقي تعنى بالعمل الروائي "ذاكرة الجسد" على بعدي بنية لغتها والمتمثلة في: لغة الاستعمال اليومي المألوف أحادية الدلالة والمرجع، لأنها تعبر عن الواقع اليومي أو تمثله وتنقله بشكل واضح ومن ثمة لا تمثل أي انزياح عنه، فتغدو وظيفتها المطابقة، أما اللغة الأخرى فهي شعرية تتمثل في الإيحاء والرمز وتعددية الدلالة، ومن ثم انزياح عن مقاطع البنية الروائية ذاتها التي تستخدم لغة الاستعمال اليومي.

وفي دراستنا هذه نعطي مساحة أكبر بالمقاطع الأكثر شعرية ولا نهمل بطبيعة الحال لغة الرواية العادية، لأنها تشكل مع المقاطع الأخرى لحمة وبنية روائية متكاملة.

فننطلق في دراستنا من هذه الثنائية تحت عنوان "فنية اللغة السردية في رواية ذاكرة الجسد" والتي تحتضن عنصرين أساسين، هما لغة السرد الروائي العادية وهي ذات الاستعمال المألوف، وشعرية لغة السرد وهي اللغة الإيحائية وهي اللغة التي تحمل بين طياتها الدلالات الفكرية والأيديولوجية، فتعطينا عند انسياقها مع اللغة العادية البنية السردية الكاملة لرواية ذاكرة الجسد، وهو الجزء الذي سنتوغل في سبر أغواره.

أ- لغة السرد العادية في رواية ذاكرة الجسد:

إن اللغة العادية في أقرب تعاريفها، هي لغة يستعملها شخصان ينتميان إلى نفس المناخ اللغوي لكن من بلدين متباعدين، فتكون اللغة العادية هي أول حوار يقوم بينهما، وبهذا التعريف نعرج عن اللغة الحوارية، وهي اللغة التي امتازت بها رواية ذاكرة الجسد.

بـ اللغة الحوارية:

لقد تميز رواية "ذاكرة الجسد" بحواريتها المتعددة بتعدد أصواتها في نسيج بنائها السردي، وهذا ما جعلها خاصية من خصائصها التي ساهمت في دفع الأحداث إلى الأمام، وامتدت لتشمل المتلقي لترسخ في وعيه نسقها الثقافي، والتي تحقق تفسيرا للدلالات المقروءة، ومن أمثلة ذلك: "مازلت أذكر قولك ذات يوم: "الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث"[1] لتعود فتختتم الرواية بنفس العبارة في الصفحة ٤٠٣؛ وهذا لما لهذه العبارة من حمولة إيديولوجية سنأتي لشرحها فيما بعد، ومن أمثلة الحوارية في الرواية إيراد أصوات فنانين ورسامين كانت مقولاتهم عبارة عن أصوات مرجعية لمواقف مر بها السارد ومازالت مؤثرة فيه ، ومن أمثلة ذلك ما ورد في النص، كان مارسيل بانيول يقول: "تعوّد على اعتبار الأشياء العادية، أشياء يمكن أن تحدث أيضاً"؛[2] وكان ذلك يوم لقائه غير العادي بحياة، وفي مقولة أخرى يقول: كان مونتلان يقول: إذا كنت عاجزا عن قتل من تدعي كراهيته، فلا تقل إنك تكرهه: أنت تعهر هذه الكلمة! [3]، ولهذا عندما كره خالد حياة قتلها بطريقته الخاصة الخاصة على الورق والأمثلة على ذلك كثيرة، وفي حديثه عن عشقه لحياة الجنوني ألم يقل (برنارشو): "تعرف أنك عاشق إلى حد الجنون".[4]

واستدل السارد بكثير من مقولات الفنانين والشخصيات التاريخية وان دل هذا على شيء، فإنه يدل على ثقافته الواسعة، مما يولد تلاقح حضاري مع الآخر، لأن

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٧.

٢- المصدر نفسه، ص ١٣.

٣- المصدر نفسه، ص ٤٨.

٤ - المصدر نفسه، ص ٥٥

استعان السارد بشخصيات ومفكرين جزائريين أيضا، فاستحضر ابن باديس عندما تذكر رائعته "شعب الجزائر مسلم":

شعب الجزائر مسلم   وإلى العروبة ينتسب

من قال حاد عن أصله   أو قال مات فقد كذب

أو رام إدماجا له   رام المحال من الطلب.(1)

وقد تكلم أيضا على لسان الشعب الجزائري فأخذ عنهم الأمثال الشعبية في قوله (الطير الحر ما ينحكمش، وإذا انحكم..ما يتخبطش)،(2) وهذه الأمثال تحمل أيديولوجية مفادها عدم الاستسلام وإن وقع الأحرار فإنهم يصمدون مثال ذلك العربي بن مهيدي.

كما تتحدث عن قضايا أدبية وأخرى سياسية، في حوار للبطل "خالد" مع الشاعر "زياد" في قوله: "كان حديث زياد ينتهي كالعادة بشتم تلك الأنظمة التي تشتري مجدها بالدم الفلسطيني، تحت أسماء مستعارة كالرفض والصمود والمواجهة، فينعتها في فورة غضبه بكل النعوت الشرقية البذيئة، التي أضحك لها وأنا أكتشف بعضها لأول مرة".(3)

١- المصدر السابق، ص ٣١٨.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٢٨.

٣- المصدر نفسه، ص ١٩٧.

ويؤكده أنطوان طعمه في حوارية اللغة الروائية بقوله: "هو أن يقطع الراوي السرد لينقل الأحداث والصفات بل الكلام الذي يتبادله شخصان أو أكثر معبرين عن أفكارهم، وطباعهم، ومستواهم الفكري، والاجتماعي."(1)

وهو ما ظهر جليا في رواية "ذاكرة الجسد" في تعمد السارد إقحام أفكاره بين طيات خطاب النص، فيتلقاها القارئ ضمنيا في عقله اللاواعي فيتشبع بالفكرة دون شعور، وقد استعانت الساردة على ذلك باللغة الحوارية، والتي ساهمت في كشف الأحداث التي لا تسيّر الرواية فحسب بل تحمل معها أفكار شخصياتها ومستواهم الفكري، والاجتماعي، لإغناء روايتها، وكان للغة المناجاتية وهي لغة البوح، لغة العقل الباطني، لغة الصدق الواعي، الدور المكل ليعطينا رواية بكل معنى الكلمة.

جـ اللغة المناجاتية:

لقد حفلت رواية "ذاكرة الجسد" بالمنولوجات الداخلية، كونها تنطلق من تعددية الخطاب والأصوات، ولهذا كان المزج بين المنولوج المباشر والمناجاة الذاتية ممكنا وخاصة أن الرواية تتضمن هذه الصيغة في شطر كبير من حوارات البطل الداخلية وخاصة أن هذا البوح الذاتي نابع من وعي الشخصية الساردة بضمير المتكلم، أو الغائب مباشرة وهذا ما يدخلها أيضا ضمن دائرة تيار الوعي في الرواية الحديثة والمعاصرة، وقد ارتبطت المنولوجات الممتزجة بالمناجاة في الرواية، بحوارات خالد مع نفسه أثناء حالة اليأس والحزن.

1- أنطوان طعمة، نحو دراسة منهجية للأدب القصصي، حوليات فرع الآداب العربية، جامعة القديس يوسف، د.ت، ط 2، 1987، ص 76.

وكمحاولة لاستبطان قلب حبيبته وهو قلب المدينة ووجهها الحقيقي الذي يخفيه الخداع والزيف، فعند اكتشافه هذا الزيف المخوف، يحاول بذلك إيجاد متنفس لهذه الذات الحائرة، الثائرة، والتي لا تجرؤ على المناقشة ولا على البوح بشكل علني لأي كان، فكان السبيل لفك الحصار عن الشخصية المأزومة هو البوح للذات يقول السارد في الرواية بعد التأزم الذي عاشه وهو يكلم نفس عن عرس حبيبته:

"غدا سيكون عرسك إذن..

ويضيف قائلا: "وعبثا أحاول أن أنسى ذلك، وأمشي في شوارع قسنطينة، يسلمني زقاق إلى آخر، وذاكرة إلى أخرى.

أما قلت إنك لي ما دمنا في هذه المدينة؟

أين تكونين الآن إذن؟ في أي شارع ، في أي زقاق من هذه المدينة المتشعبة الطرقات والأزقة كقلبك، والتي تذكرني بحضورك وغيابك الدائم، وتشبهك حدّ الارتباك؟

لست لي..."[1]

"لمن منا أهديت نسختك المزورة؟ وكلانا يملك منك نسخة دون توقيع؟

من منا أوهمته أنه يسكن الصفحات الداخلية للكتاب كما يسكن قلبك، وأنه ليس في حاجة إلى إهداء؟

وهل صدّقك زياد.. هل صدّقك – هو أيضا – لدرجة أنه قرر أن يأخذ معه هذه الرواية ليعيد قراءتها، حيث سيذهب هناك !"[1]

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٢٨.

هنا حيث تبوح الذات بقلقها وألمها وشعورها بالوحدة التي قد تقود إلى الضياع الفكري والاجتماعي وإلى انعدام الأمان والخروج عن الجماعة وعن الوطن وهكذا تدخل الشخصيات في صراع لإثبات الوجود، وقد يتعلق بشخصية انهزامية فيولد لديها إحباط ومحاولة قتل الآخر أو قتل نفسه (الانتحار)، فهاجر خالد مخلفا وراءه وطنا طالما اعتبره موطن آلامه رغم أنه أحب هذا الوطن حد الجنون، فيقول: "بدأ شيء من اليأس والمرارة يملأني تدريجيا، هل أغير وظيفتي لأستبدل بمشكلاتي بمشاكل أخرى، وأصبح هذه المرة طرفا في لعبة أخرى؟

ماذا أفعل بكل ما كدّست وجمعت من أحلام طوال سنوات غربتي ونضالي، وماذا أفعل بسنواتي الأربعين، وبذراعي المبتورة، وبذراعي الأخرى؟

ماذا أفعل بالرجل العنيد الذي يسكنني...

كان لابد من أن أقتل أحدهما ليحيا الآخر... وقد اخترت".[٢]

"...لم يعد يترقب الصباح، مذ حجز الجالسين فوقنا.. الشمس أيضا، إنه يترقب البواخر والطائرات.. ولا يفكر سوى بالهرب.

أمام كل القنصليات الأجنبية تقف طوابير موتانا، تطالب بتأشيرة حياة خارج الوطن، دار التاريخ وانقلبت الأدوار، أصبحت فرنسا هي التي ترفضنا، وأصبح الحصول على «فيزا» إليها "هو المحال من الطلب" !.[٣]

١- المصدر نفسه، ص ٢٥٦.

٢- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٥١.

٣- المصدر نفسه، ص ٣١٨.

هذه العلاقة الشائكة التي ظلّت قائمة بين الدول الاستعمارية وسكّان مستعمراتها بعد الاستقلال، وعلى نحو خاص العلاقة الاستعمارية الفرنسية مع الجزائر التي لم تنته بالرغم من المليون ونصف مليون شهيد الذين ضحوا بدمائهم لأجل الاستقلال وبذلك ستكون هذه العلاقة بمثابة إطار فكري مرجعي للكاتبة، لا سيما وأنها تنتمي لأسرة قسنطينية ناضلت ضدّ الاستعمار، وبالتالي فإن الأرضية الوطنية لموقفها الفكري واضحة تماماً ولا غبار عليها، بينما الغبار سيتراكم في الوطن وما آل إليه بعد الاستقلال من أحداث جسام انتهت بانقسام اجتماعي منذر بخراب كبير أحال الجزائر إلى بيئة جهنمية طاردة للمثقفين والمبدعين على نحو خاص، لتغدو المنافي بالرغم من جحيمها فردوساً تشدّ الرحال إليه.

جاءت مقاطع البوح الذاتي في الرواية كتقنية تحقق التوازن النفسي عندما تكون بديلا عن المواجهة، وهي في نفس الوقت عملية تطهير للنفس، فيصبح البوح الذاتي قتلا للخشية والخوف والرهبة من الاتهام بالجنون، وهو في نفس الوقت الرغبة العارمة في القتل والانتقام من الآخر فيقول خالد:

"أما" عوضتها بألف امرأة أخرى ولم أكبر.

عوضت صدرها بألف صدر أجمل ولم أرتو، عوضت حبها بأكثر من قصة حب ولم أشف كانت عطرا غير قابل للتكرار، لوحة غير قابلة للتقليد ولا للتزوير.

فلماذا في لحظة جنون تصورت أنك امرأة طبق الأصل عنها؟ لماذا أطالبك بأشياء لا تفهمينها ويدور لن تطاليه؟".[1]

١- المصدر السابق، ص ٣٢٩.

أخترت لي أكثر من عشيقة عابرة، أثثت سريري بالملذات الجنونية بنساء كنت أدهشهن كل مرة أكثر، وأقتلك بهنّ كل مرة أكثر، حتى لم يبقى شيء منك في النهاية نسي هذا الجسد شوقه لك، نسي تطرفه وحماقاته وإضرابه عن كل لذة، ما عدا لذتك الوهمية.

تعمدت أن أفرغ النساء من رموزهن الأولى.

من قال إن هناك امرأة منفى، وامرأة وطن، فقد كذب..

لا مساحة للنساء خارج الجسد، والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدي إليهن، في الواقع هناك طريق واحد لا أكثر، يمكني أن أجزم اليوم بهذا !

اكتشفت شيئا لابد أن أقوله لك اليوم..

الرغبة محض قضية ذهنية، ممارسة خيالية لا أكثر، وهم نغلقه في لحظة جنون نقع فيها عبيدا لشخص واحد، نحكم عليه بالروعة المطلقة لسبب غامض لا علاقة له بالمنطق.

رغبة تولد هكذا من شيء مجهول، قد يعيدنا إلى ذكرى أخرى..لعطر رائحة أخرى لكلمة لوجه آخر، رغبة جنونية تولد في مكان آخر خارج الجسد، من الذاكرة أو ربما من اللاشعور من أشياء غامضة تسللت إليها أنت ذات يوم، وإذا بك الأروع وإذا بك الأشهى، وإذا كل النساء أنت

أفهم لماذا قتلتك يوم قتلت قسنطينة في داخلي؟

ولم أعجب يومها وأنا أرى جثتك ممدة في سريري.

لم تكونا في النهاية سوى امرأة واحدة.

ستقولين: لماذا كتبتلي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيب أني أستعير طقوسك في القتل فقط، وأني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير.

فهناك جثث يجب ألا نحتفظ بها في قلبنا، فلحب بعد الموت رائحة كريهة أيضا، وخاصة عندما يأخذ بعد الجريمة.

...لنفترض أنك امرأة كان اسمها "حياة"...(1)

ويكون البوح هنا على لسان السارد كنوع من الحرية الإبداعية، حيث يتم الاستعاضة بالسرد المشحون بالطاقة الشعرية على حساب البناء القصصي فيكرس سياسة الإمتاع والتي تختزل المرأة كونها جسد فتجردها من الفكر، فيتم التصريح والتوضيح في رسم كيان المرأة الحقيقي وفضح كل ألاعيبها، وهو نفس الأسلوب الذي يتبعه "نزار قباني".

فكان نوع آخر من المناجاتية وهو تداعي الأحلام، التي يتم توظيف تقنية البوح الذاتي بشبقية، وتوظيف السرد في مواقف أكثر حميمية، ليضفي عليه العوبة السرد المتمثلة في الترميز فيحمل رموز كالحرية والقيد، وتحمل لنا الثنائيات المتناقضة في طياتها منها (اللذة والألم) و (الحب والكراهية)...ويظهر ذلك في أحلام "خالد" وقوله:

أن السرير هو المكان الوحيد الذي يمكن أن أهرب منك إليه.

أو على الأقل ألتقي فيه معك بلذة وليس بألم. لكن...

هل أجرؤ حقا على استحضارك اليوم في هذه اللحظة التي كنت أدري أنك تتجملين فيها استعدادا لرجل آخر؟

1- ينظر، أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٨٦.

هل سأجرؤ على استحضارك في هذا الصباح، وهل سيغفر لك جسدي حقا في لحظة نزوة كل خياناتك السابقة واللاحقة؟ كان ذلك جنونا في جنون !!...

آه لو كنت لي ذلك الصباح، في ذلك السرير الكبير الفارغ البارد دونك".[1]

كانت "رواية الجسد" في خطابها، وخاصة في لغتها المناجاتية؛ عبارة عن رسالة بعث بها خالد لحياة، يصرح فيها عن مكنونات دواخله وعن هواجسه ومشاعره التي لم تكتشفها على الرغم من قربها منه وهو يصرح أيضا عن المشاعر التي انتابته بعدما هجرته، وابتعدت عنه، حيث يخبر قارئه بلغة الأشواق والمكابدة والحزن والألم، أنه يعشق امرأة غائبة ألهبت خياله، وقد عاهد نفسه على عدم نسيانها لأنها والحياة صنوان لا بديل لهما، ولذلك سيكون اسمها (حياة) بكل ما تتضمنه الكلمة من رمزية إيحائية تتماهى على هذا النحو، أو ذاك بالجزائر الوطن أو بقسنطينة كحاضنة مشتركة للشخصيتين الأساسيتين.

ومن هنا فإن "حياة" بدل من أن تكون شخصية إنسانية من لحم ودم، ستأخذ بعداً ميتافيزيقياً بالنسبة للعاشق الولهان، فهي (الأمّ الكونية)، وعشيقته وملهمته، وهي الوطن بكل ملامحه (الجزائر) الذي فتك بأبنائه البررة واقترنت أيضا بالعسكر الفاسدين والقتلة المحترفين، ليغدو الحزن بمثابة المطهر الذي يدفع بالنفس نحو شفافية البوح من جهة ودافع للانتقام من جهة ثانية، والانتقام هنا سيكون جنسياً أو بالقتل، وهي نفس الطريقة التي تنتهجها البطلة.

١- ينظر، المصدر السابق، ص ٣٣٢.

د- ذاكرة الجسد بين الفصحى والعامية:

إن ما يسهم بطريقة ما في خلق ثنائية وتعددية صوتية ضمن الملفوظ الواحد والكلمة الواحدة هي الظواهر اللغوية والأسلوبية المختلفة، حيث يستخدم الروائي مستويات لغوية في غير مقامها التداولي، فنجد أنفسنا أمام معجم الراوي الذي يجعل القارئ يقوم بإعادة تفسير ضمني في الكلمة نفسها وفهمها، وطريقة اللغة ذاتها وعلاقتها بالموضوع وبالمتكلم، مما يُحدث تحولات كبيرة وانتقالات المستويات اللغوية المختلفة للرواية، ويهدف كل هذا التحول في التعامل مع اللغة الروائية إلى خلق تنوع كلامي وأسلوبي يضفي على الرواية صفة الحوارية والحركية والحيوية ويقول باختين في ذلك: "أن اللغة نسق من اللغات".[1]

ويمثل التهجين في رواية "ذاكرة الجسد" في مستوى التداخل بين العربية والفرنسية أي الازدواج اللغوي وتوظيف اللهجة العامية أي الثنائية، وفي رواية "ذاكرة الجسد" نجد الغلبة للغة الفصحى وهي لغة شعرية راقية؛ ولكن إلى جانب الكلمات الفصيحة الممزوجة بالبلاغة الشعرية، تتراصف إلى جانبها كلمات عامية بسيطة متداولة، تستمدها الروائية من الكلام العامي أو من التراث الشعبي كما جاء في الرواية:

"كانوا سلاطين ووزراء ماتوا وقبلنا عزاهم

نالوا من المال كُثرة لا عزهم ولا غناهم

١- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، د.ط، القاهرة، مصر، ١٩٨٧، ص ٣٨.

قالوا العرب قالوا ما نعطيوْ صالح ولا مالو..[1] لقد جعل السارد من الرواية خطابا يحمل خلفية سياسية، لكن زينها بمختارات من التراث الشعبي الغنائي المستمد من أغاني المالوف القسنطيني، لتسرد لنا قصة (صالح باي) أشهر بايات قسنطينة فتحكي لنا قصة سلاطين عاشوا في سالف الأزمان، نالوا من العزة والسلطة ما خلّد ذكرهم في التاريخ، غير أن المال زال والحكم فات ولم يبق إلاّ وجه ربك ذو الجلال والإكرام، وما (صالح) إلاّ واحد من أولئك الحكام الذين خلّدهم التاريخ في أغنية شعبية ليعتبر ذوو السلطة من بعده الذين سينعمون بالسلطة أياما معدودات، لتنتقل إلى خلَفِهم ولهذا يجب الحكمة والفطنة وحسن التدبر والتفكر، فكان هذا التوظيف بمثابة اقتباس مما جاء به ابن المقفع في كتابه كليلة ودمنة، وبدل أن يستخدم الأسلوب الوعظي المباشر، أو يسرد لنا قصة يعلمها صغيرنا وكبيرنا، فإنها لجأت إلى ما يستعذبه القارئ بصفة عامة والقارئ الجزائري بصفة خاصة: إنها الأغنية، وبالضبط أغنية المالوف التي تتدفق حروفها طربا من حنجرة (الفرقاني) ليطرب بها أصحاب النجوم والبدلات الرسمية.

وقد وظفت الأغنية الشعبية للعودة إلى التراث؛ حيث يشكل قفزة نوعية نادرة من نوعها في عملية الاسترجاع بالنسبة لخالد الذي حركته هذه الأغنية وأعادته قرابة الأربعين سنة إلى الورى عندما لم تكن العروس يومها حبيبته فكان يسير والسعادة تغمره، ويستحضر التراث الثقافي لمدينة قسنطينة فتقول الأغنية:

"ياديني ما أحلالي عرسو، بالعوادة...

الله لا يقطعلو عادة ..

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٥٦.

والمخاف عليه، خمسة والخميس عليه)

وفي أغنية أخرى يقلن النساء وهن يزغردن:

(إذا طاح اليل وين نباتوا فوق فراش حرير ومخداتو...

أمان..أمان....".[1]

كما لجأت إلى بعض الأمثال الشعبية التي استعان السارد بها لحمل دلالات ضمنية متعارف عليها في المجتمع الجزائري، وذلك لعدة أهداف منها تلخيص وتقليص السرد، وتحميل النص دلالات الانتماء الحضاري، وتطعيم النص بشعرية هذه الأمثال فيقول: "تذكرت مثلا شعبيا رائعا، لم أكن قد تنبهت له من قبل: "الطير الحر ما ينحكمش وإذا انحكم، ما يتخبطش !"[2] وفي قوله أم هو قانون الكوارث التي لا تأتي سوى دفعة واحدة "كي تجي تجيبها شعر، وكي تروح تقطعها السلاسل"[3] وهي قصة ملك أضاع أملاكه، وتمزقت السلاسل التي تربط بها الخيل فابتلعتها أراضي الصحراء في يوم عاصف، ومرت الأيام وبينما كان الملك يمشي ذات يوم في نفس المكان الذي أضاع فيه ممتلكاته رأى شعرة من شعر فرسه، وعندما جذبها نحوه خرجت معها كل الكنوز فقال هذا المثل وصار متداولا بين الناس، وهكذا هو الحال بالنسبة لخالد عندما استخدم هذا المثل، وفي مثل آخر يقول: أفكروا...وإلا الله لا يجعلكم تفكروا، ويقول "المفكرون" في ذلك المثل الشعبيّ وهو يتخلى عن أولاده[4] فكان توظيفه للأمثال توظيفا ملائما في المواقف المناسبة؛ وذلك يدل، على تشبعه بالثقافة المحلية، وممارسته

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٥٩.

٢- المصدر السابق، ص ٢٢٨.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٤٤.

٤- المصدر نفسه، ص ٣٤٤.

الفعلية للغة الشعبية، والتمسك بالتراث الشعبي، ولأن مستويات اللغة العربية الفصحى ومنها العامية تعكس الانتماء للمجتمع البسيط فإن السارد يتبنى الحوار الواقعي المتعدد لشخصيات الرواية عليها في أكثر من مقام سردي يضفي عليها خصوصية محلية نشتم من خلالها رائحة الانتماء، وتمسك المؤلفة بأصولها الجزائرية القسنطينية، والجدول التالي نوضح فيه اللغة الفصحى والعامية من خلال شخصيات الرواية:

الشخصيات	اللغة الفصحى	الصفحة	اللغة العامية	الصفحة
"أما الزهرة"	قالت: "كنت في الماضي أنتظر الاستقلال ليعود لي الطاهر، اليوم أدركت أنني لم أعد أنتظر شيئا"	١٠٧	مرددة بحزن بدائي: "ياوخدتي، يا سوادي ،آه الطاهر أحناني لمن خليتني، نروح عليك أطراف"	١٠٧
"سي الطاهر"	لقد اخترت هذا الاسم سجلها متى استطعت ذلك وقبلها عني ..وسلم كثيرا على (أما)..".	٣٦	"لازمنا رجال يا جماعة.."	٣٨
"خالد"	"ياشجرة توت تلبس الحداد ورائيا كل موسم. يا قسنطينة	١٣	وسؤالك بلهجة قسنطينية افتقدتها، واش؟ آه واشك "	٦٦

	الأثواب.."			
"سي الشريف"	"يا أخي.. أيعقل أن نسكن هذه المدينة معا دون أن تفكر في زيارتي مرة واحدة؟."	٨٠	"ع السلامة يا سيدي..عاش من شافك!"	٨٠
"سي مصطفى"	"أريد أن أحتفظ بشيء منك للذكرى.."	٨١	واش آسيدي..لو كان ما نجيوكش ما نشوفوكش وإلا كيفاش؟"	٨٠
"حسان"	"لي أصدقاء معظمهم مدرسون معي في الثانوية"	٣٠٣	"واش مازلت تنقل في الطابلوهات ..؟	٢٨٥
"عتيقة"	"يقال إنهم أحضروا كل شيء من فرنسا.."	٣٠٩	"واحد عايش في الدنيا ..وواحد يونس فيه.."	٣١٠
"حياة"	"كان يمكن أن أكتب بالفرنسية، ولكن العربية هي لغة قلبي.."	٩١	قلت بلهجة جزائرية بين المزاح والجد: علاش..إن شاء الله خير.."	١٣٧

نجد بالإضافة إلى تضمين الرواية التهجين باستعمال الازدواج اللغوي أي لغة الآخر الحاضر بالقوة والفعل في التاريخ والذاكرة والايدولوجيا وفي الحاضر أيضا

والعامية الخالصة والعامية المعربة من باب الثنائية اللغوية، فتميل الكاتبة أيضا إلى التحاور باللغة الفرنسية في أكثر من مقام نسرد منه هذه العينة:

«Mai comment allez – vous mademoiselle»[1]

« Bien ..je vous remercie..»

« Criminels ..assassins..salauds..nazis»[2]

«Mais ce n'est pas possible»[3]

ومن هنا فإن الخطاب الفكري سوف يتمركّز في تبيّن أسرار العنف الجزائري عبر مجموعة من الشخوص دخلوا حيّز الحكاية عن طريق تداعيات السارد التي ظلّت متأرجحة بين عالمين عدوين وصديقين في آن واحد، لتعكس لنا الحالة الخاصة للثقافة الجزائرية، التي ظلّت مرتبطة بالثقافة الفرنسية سواء عبر اللغة لدى الكتاب الذين كتبوا بها.

وتوظيف التعدد اللغوي في الرواية يعكس واقع التنوع الثقافي الذي يعيشه أبناء العصر وأبناء الجزائر خاصة، وواقع التمازج الكبير لغوياً واقتصادياً وسياسياً في عالمنا المعاصر، إن الحوارية المؤسسة للسرد في 'ذاكرة الجسد' تتحدد في معظم الأحيان بلغة الآخر حيث يؤكد النقاد أن الروائي المعاصر لا يأخذ اللغة من القاموس بل من شفاه الآخرين وفي سياقات الآخرين، ويرى أن استثمار تنوع مستويات اللغة في أداء الشخصية الواحدة ماثل بقوة في الرواية وهذا لإذابة الحواجز اللغوية والثقافية داخل

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٦٦.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٢٠.

٣- المصدر نفسه، ص ٣٩٩.

حيز شائع على مستوين، الزمن والمكان، وهو حيز متجانس لغوياً وثقافياً ولكن تكريس مستوى اللهجة مقصود أكثر لإظهار الحنين للأرض وحب قسنطينة واللهجة القسنطينية، فمن خلال التوظيف المتشاكل والمختلف لمستويات اللغة قد شيدت خصوصية أدبية للرواية.

٦-٤ـ شعرية لغة السرد في ذاكرة الجسد:

تبني أحلام مستغانمي الشكل الفني لرواية "ذاكرة الجسد" على التناص وتداخل الأجناس لأنها تتقن صناعة الكلمة الشعرية، ولترتقي بلغة الكتابة الروائية إلى مستوى جمالي تبرهن به على إذابة الحدود الوهمية في صناعة الكلمة الأدبية تلك الكلمة الخالقة للتوازن الروحي، والفكري في عالم لا يعترف إلا بالمادة والإنتاج المادي، إنها تستحضر رموز الرواية والشعر وبصمة الكلمة الجميلة، لتكتب عن فنية الفن وتوضح المعالم من بقايا الذاكرة: ذاكرة لعالم الشعر والفن والرسم والموسيقى، ولتعلن عن مذهبها الفني، والذي لا حدود بين الأجناس والفنون وحدها الرواية بمرونتها تستوعب الوجود والعالم؛ ولهذا استعار الخطاب السردي في روايتها لغة الشعر،[1] فكانت كاتبة تعتز بعروبتها، وهكذا تنهض رواياتها على بلاغة شعرية مهيمنة على الذاكرة الإنشائية العربية، لأن الكاتبة هجرت عالم الشعر بعد إخفاق تجربتها، فأبت إلا أن تجلبه معها بقوة إلى عالم الرواية القائم على لغة الإخبار وتعدد الأصوات، لتكتب بشعرية نثرية تغنيها عن الشعر المنظوم فصيحا كان أو عاميا، فتحدث اختراقا لغويا وانزياحا دلاليا، فكان عالم روايتها عالم جذّاب من حيث الأساس، والشعرية كامنة في تفاصيله وبتعدد أصواته وألوانه ونعوته.

١- ينظر، أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، نينوى للدراسات والنشر، ط ١، سوريا، ٢٠٠١، ص ٢٠، ٢٢.

٤-٦-١- النعت في رواية ذاكرة الجسد:

يعد النعت مظهرا أساسيا في دراسة اللغة الشعرية، من خلال انزياحيته السياقية، التي تعطي للكلمة قيمتها التعبيرية، من خلال السياق التي ترد فيه، وبهذا تحلق علاقة الترميز، التي يحملها القارئ دلالات لفك شفرة النص الروائي، وهي تكون أسمى مراتب الشعرية ومن أنواعه:

٤-٦-١-١- الأسود:

يقول الراوي: "وخطى النساء المتلحفات بالسواد.. ويقول أيضا:

"عناوين كبرى، كثير من الحبر الأسود من الدم، وقليل من الحياة، ويضيف، أتصفح تعاستنا بعد كل هذه الأعوام، فيعلق الوطن حبرا أسود بيدي [١] ويواصل الراوي في توظيف السواد فيقول:

"لما مات أبي لم تزغرد جدتي كما في قصص الثورة الخيالية التي قرأتها فيما بعد وقفت في وسط الدار وهي تشهق بالبكاء وتنتفض عارية الرأس مرددة بحزن بدائي:

"ياوخدتي، يا سوادي، آه الطاهر أحناني لمن خليتني، نروح عليك أطراف [٢]

"رحل زياد إذن

وبحقيبته السوداء المنسية في ركن خزانته، منذ عدة شهور...الخ [٣]

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١١.

٢- المصدر نفسه، ص ١٠٧.

٣- المصدر السابق، ص ٢٥١.

"ما عدا روايتك لم أجد سوى مفكرة سوداء متوسطة الحجم موضوعة أسفل الحقيبة – أيضا – كسر عميق".[1]

"بذلك الدفتر الأسود الصغير الذي كنت ممسكا به تجعلني أخجل من نفسي في تلك اللحظة وكأني بفتحها لم أفعل شيئا غير تشريح جثة زياد المبعثرة بأشيائها وأشلائها على السرير لأخرج منها هذا الدفتر الذي هو قلبه لا غير"[2]

"كم تحت عباءتك السوداء، ابتلعت من رجال، فلم يكن يتوقع أن تكون لك طقوس مثلث (برمودا) وشهيته للإغراق"[3]

"ربما رسمت نساء بملاءات سوداء"[4]

التحم اللون الأسود بكل أجزاء الرواية منذ بدايتها فكان الليل والعتمة والقهوة السوداء المرة التي رأى فيها "خالد" مثالا للحب الذي يحمل في جوفه معنى التناقض بين المرارة والحلاوة بين اللذة والألم فيقول: "...أجمع الأوراق المبعثرة أمامي لأترك مكانا لفنجان القهوة، وكأني أفسح مكانا لك، وأترك السكر جانبا، وارتشفت قهوة مرة كما عودني حبك، فكرت في غرابة هذا الطعم العذب للقهوة المرة".[5]

لقد حمل النعت هنا الدلالة الإيجابية في بعض المواقف لكن غلبت الدلالة السلبية في أكثر النعوت التي وردت في الرواية، فيحمل تعبيرا مأساويا يتمثل في الحبر الأسود الذي كان أداة للقتل فأخذ معاني الحزن والتعاسة والقتل، فكان حبر الجرائد أداة لنقل

١- المصدر نفسه، ص ٢٥٦.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٣٧.

٣- المصدر نفسه، ص ٣٣٨.

٤- المصدر نفسه، ص ٣٣٨.

٥- المصدر نفسه، ص ٨.

المآسي، كما كان الأداة الأولى التي استعملتها حياة لقتل ضحاياها وهكذا ردّ عليها خالد بانتقام استعمل فيه نفس الأداة التي استعملتها حياة من قبل ألا وهو الحبر فيقول خالد في هذا الشأن: "أفهم لماذا قتلتك يوم قتلت قسنطينة في داخلي؟

ولم أعجب يومها وأنا أرى جثتك ممدة في سريري، لم تكونا في النهاية سوى امرأة واحدة.

ستقولين: لماذا كتبتلي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيب أنني أستعير طقوسك في القتل فقط، وأنني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير، فهناك جثث يجب ألا نحتفظ بها في قلبنا، فلنحب بعد الموت رائحة كريهة أيضا، وخاصة عندما يأخذ بعد الجريمة."(1)

وهكذا أصبح من نعوت اللون الأسود القتل، لون الإجرام الذي يستحضر الذاكرة المليئة بالجراح ليستعذب انسيابها وهي مليئة بالجراح، فتكون المذكرات أداة الجريمة الثانية التي تخترق الذاكرة، وستحضرها، وحمل اللون الأسود معنى الحزن الذي ساد المناخ العام للرواية، وتصوير أحزان الوطن التي دونت في سطور المفكرات والجرائد، بالحبر الأسود، والآلام التي حملتها حقيبة زياد لقلب خالد، فكان اللون الأسود، وهو لون الفضول، ولون الرغبة الذي أخذ بخالد لفتح تلك الحقيبة السوداء والتي كانت بمثابة قنبلة موقوتة للذاكرة، والتي ستنفجر فور فتحها، حاملة معها وباء الأحزان أحزان الذاكرة، والوطن لناس تركونا ومن تركناهم، فحمل اللون الأسود من خلال الشواهد السالفة الذكر، فكان رمز الموت، ومؤشر الغربة والفراق، وسلبيه المنبثق من نفسية السارد من جهة، والشخصيات المسرودة من جهة أخرى، والتي رأت

١- المصدر السابق، ص ٣٨٦.

في السواد طاقة إخفاء، تعبر في عتمته الحالكة والشفافة بمدلولاتها، عن مشاعره، فهي الملاذ للتعبير عن الأحزان.

لقد عبر السواد في شخص "زياد" وعن التجربة النضالية والقضية الفلسطينية وحمل في طيات دفتره الأسود ماضي فلسطين الجريحة وحاضرها، في غربته المريرة مستقبله المجهول (ضياع الوطن، واشتياقه إليه) ومستقبل مجهول وهو مصير الوطن، ولهذا تضمن السواد ثنائية (موت، حياة)، (غربة، وطن)، (روح، جسد)، فكل ثنائية تحيلنا إلى الثنائية التي تليها وكان من نصيب الثنائية الأخيرة أن تحيلنا إلى ثنائية أخرى هي ثنائية (الأنا، الآخر) التي تأخذنا إلى ثنائية (اللذة، الألم) فكان اللون الأسود في البداية رمز السلطة الذكورية بما تحمله من معاني قتل (موت) واغتصاب، وممارسة للعنف، والسطوة الذكورية على الأنثى،[1] واحتواء المرأة وامتلاكها، وذلك من خلال قول خالد: "لو كنت لي، لامتلكتك كما لم أمتلك امرأة هنا، لاعتصرتك بيدي الوحيدة في لحظة جنون، لحولتك إلى قطع، إلى مواد أولية، إلى بقايا امرأة، إلى عجينة تصلح لصنع امرأة، إلى أي شيء غيرك أنت، أي شيء أقل غرورا وكبرياء، أقل ظلما وجبروتا منك..."[2] يحمل اللون الأسود دلالة السطوة الذكورية، الأودية في حب امتلاك المرأة (عقدة التملك)، وهي مميزات السلطة الذكورية، التي تمارس عدوانيتها، وتمارس هذه العدوانية علنا وجهرا أمام الملأ على المرأة وتتجسد السلطة الذكورية، في الضرب والاغتصاب، ونستشهد على ذلك بالنص التالي فيقول: "أنا الذي أنام وأصحو معك من شهور، وأغتصبك حتى في غفوتي"[3] ويضيف ليعترف بذنبه:

١- ينظر، أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، ص ٢٨.

٢- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٣٣.

٣- المصدر نفسه، ص ٢١٥.

"ذنوب اليد اليمنى اليد الوحيدة التي رسمتك بها، واستحضرتك بها واغتصبكتك بها"[1] ويفضح سطوة الذكورة على الأنوثة فيقول: "أأكون إلها؟ أنا الذي حولني حبك إلى مدينة إغريقية، كنت أقترفك، نكنت أرسم بشفتي حدود جسدك أرسم برجولتي حدود أنوثتك"[2] ومع العنف الذكوري يعود بنا خالد إلى الورى إلى معانات أمه وآلامها فيقول: "ألم تكن جدتي تقول وقتها لتعلم أمي الصبر، وتعودها على تقبل تلك الخيانة بفخر: إن ما يفعله الرجال طرز على أكتافهم! وكان أبي يطرز مغامراته جرحا ووشما على جسد (أما) دون أن يدري."[3]

وهكذا تم تحميل اللون الأسود الدلالة السلبية بين السلطة الذكورية على الأنثى فكان اللون الأسود يتناسل ليخلف من الثنائية الأولى ثنائية أخرى هي، ثنائية (شهوة الجسد، عفة الروح) التي لبست قسنطينة ثوبها الأسود على أثر طرح هذه الثنائية لتمارس شبقيتها في الظلام، بحيث ألبست نساءها ملاءات سوداء ليسرن نحو مثلث الإغراء مثلث الهلاك: "سلاما أيها المثلث المستحيل سلاما أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم (الدين، الجنس، السياسة)، كم تحت عباءتك السوداء ابتلعت من رجال، فلم يكن يتوقع أن تكون لك طقوس مثلث (برمودا) وشهيته للإغراق"[4] أريد أن أصب الآن لعنتي، أبصق مرارة عمر الخيبات، أفرغ ذاكرة المحازت للون الأسود، منذ انحزت لهذه المدينة الملتحفة –حماقة– بالسواد منذ قرون والتي تخفي وجهها –

١- المصدر السابق، ص ٣٠٨.

٢- المصدر نفسه، ص ١٨٢، ١٨٣.

٣ – المصدر نفسه، ص ٢٨٠.

٤- المصدر نفسه، ص ٣٣٧.

تناقضا- تحت مثلث أبيض للإغراء،[1] هاهي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة ثم تردعك بالقوة نفسها التي تستدرجك بها.

كل شيء هنا دعوة مكشوفة للجنس، واللذة التي تسرق على عجل خلف باب وتحت ملاءتها السوداء الوقور، تنام الرغبة المكبوتة من قرون، الرغبة التي تعطي نساءها تلك المشية القسنطينية المتفردة

وكنت في تلك اللحظة، كمعظم رجال هذه المدينة، أقف في الحد الفاصل بين شهوة الجسد وعفة الروح، يتجاذبني إلى أسفل النداء السري لتلك الغرفة المظلمة الشبقية...حيث تحلو الخطايا...".[2]

وهكذا يحمل اللون الأسود بعدا دلاليا، فيصف قسنطينة بصفاته، والتي صارت تتحلى بخصاله، بل وتلبس عباءات نسائها، ولهذا كان اللون الأسود بكل معانيه هو لون هذه المدينة، وعندما تحدث عن هذا اللون، تحدث من خلاله عن المدينة - ومجتمعها-، فكان اللون الأسود لون الذكورة، والقتل، والاغتصاب، لون الجنس والشهوة السرية، وكلها دلالات سلبية تعكس واقع هذا المكان.

وكان اللون الأسود رمزا للسلبية دائما حتى عندما حاولنا استخراج إيجابية هذا اللون وجدناها ترتبط بالسلبية، فكان من إيجابياته كونه رمز للالتحام مع الوطن، ولكنه في نفس الوقت اقترن بالسلبية أي القتل والانتحار وذلك في قوله: "أن الهاوية الأنثى كانت تستدرجني إلى العمق، في موت شبقي أخير، ربما كان فرصتي الأخيرة

1- المصدر نفسه ص ٣٣٧.

2- ينظر، أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص ٣١٥.

للتوحد الجسدي مع قسنطينة، ومع ذاكرة بدأت فجأة أشعر بتواطؤ غامض معه[1]، فكان اللون الأسود لون التوحد مع الذات وفرض العزلة عن النفس، لأنه لون الانعزال والانطواء ووضع الحواجز مع الآخر، وهو لون حائر ومسبب الحيرة في نفس الوقت، لكن السارد لم يرد أن يقنا في حيرنا أمام لغز اللون الأسود فلم يتواطأ معه بل راح يحاول قدر الإمكان كشف أوراقه وفضح أسراره وتعرية كل دلالاته؛ فكان اللون الأسود لون: "الحزن والفرح، لون اللذة والألم، لون الحواجز والصمت، لون الكتابة والحبر، رمز الشهوة والعفة، وهو لون العصات والزاهدين، وهو لون يحمل نقيضه فيقول: لعرسك لبست بذلتي السوداء

مدهش هذا اللون، يمكن أن يلبس للأفراح، وللمآتم

لماذا اخترت اللون الأسود؟ ربما لأنني يوم أحببتك أصبحت صوفيا، أنت مذهبي وطريقتي، وربما لأنه لون صمتي.

لكن لون لغته، قرأت يوما أن الأسود صدمة للصبر.

قرأت أيضا أنه لون يحمل نقيضه، ثم سمعت مرة مصمم أزياء شهيرا، يجيب عن سر لبسه الدائم للأسود قال: إنه لون يضع حاجزا بيني وبين الآخر ويمكن أن أقول لك اليوم الكثير عن اللون، ولكني سأكتفي بقول مصمم الأزياء

فقد كنت ذلك اليوم أريد أن أضع حاجزا بيني وبين كل الذين سألتقي بهم [2]

١- المصدر نفسه ، ص ٢٩٥.

٢- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٥١.

٤ـ٦ـ١ـ٢ـ الأبيض:

إن الأبيض رمز السلام، والصفاء، والبراءة، والطفولة استعمله السارد ليعبر عن هذه الإيحاءات وهذا ما يتجلى في الأقوال التالية:

"وكيف تطابق مساحة الأوراق البيضاء المستطيلة، بتلك المساحة الشاسعة البياض للوحات لم ترسم بعد..."(١) وفي قوله كذلك:

"كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه وثوبك الأبيض المتنقل من لوحة إلى أخرى يصبح لون دهشتي وفضولي واللون الذي يؤثر وحده في تلك القاعة الملأ..."(٢)

"قبل ذلك اليوم لم يحدث أن انحزت للون الأبيض لم يكن يوما لوني المفضل..."(٣)

"ربع قرن من الصفحات البيضاء التي تمتلئ بك..."(٤)

"والتي كانت ثيابك الصغيرة البيضاء منثورة فوقها كي تجف..."(٥)

"كان لونا متواطئا معك، منذ ذلك اليوم الذي رأيتك فيه طفلة تحبو بينما أثوابك الطفولية البيضاء تجف فوق كانون، غمزة مسبقة للقدر الذي كان يهيأ لي معك على نار باردة، أكثر من ثوب أبيض."(٦)

١- المصدر نفسه، ص ٩.

٢- المصدر نفسه، ص ٥٢

٣- المصدر السابق، ص ٥٢.

٤- المصدر نفسه، ص ٤٩

٥- المصدر نفسه، ص ١١٣.

٦- المصدر نفسه، ص ٢٢٧

"عدت يومها إلى غرفتي مسرعا أريد أن أخلو لنفسي بين تلك الجدران البيضاء"[1]،
حمل اللون الأبيض في الرواية ترميزا ثقافيا في جوانب عدة، فرصد حياة الشاب الرسام الذي لطالما اهتم بالرسم والفن فتتبعه هذا اللون منذ البداية يقول السارد: "نمت في تلك الليلة قلقا، وربما لم أنم كان صوت ذلك الطبيب يحضرني بفرنسيته المتكسرة ليوقظني، أرسم، كنت أستعيده داخل بدلته البيضاء، يودعني وهو يشد على يدي "أرسم" فتعبر قشعريرة غامضة جسدي وأنا أتذكر في غفوتي أول سورة للقرآن، يوم نزل جبريل -عليه السلام- على محمد (صلى الله عليه وسلم)

لأول مرة فقال له "إقرأ" فسأله النبي مرتعدا من الرهبة "ماذا" جبريل: قال جبريل: "اقرأ باسم ربك الذي خلق."[2]

وهنا نجد أن النص الروائي حمل اللون الأبيض الدلالة الإيجابية، واللون الأبيض لون القداسة والملائكة، والطهر، لون الوحي والإلهام، وهي قيمة روحية يتعالق فيها النص الروائي بالخطاب القرآني فيكون الأبيض وحيا (القرآن) في الدين الإسلامي، ويصبح إلهاما في الفن، وهكذا يكون اللون الأبيض لون الإلهام والإغراء، الذي يستفزنا لتفجير طاقة الإبداع الكامنة فيحاول المبدع إفراغ كل المكبوتات فيمارس الإبداع على طريقته، ليقتل الصمت صمت هذا اللون المبهم الحائر: "فالرسام مثل الكاتب لا يعرف كيف يقاوم النداء الموجع لون الأبيض واستدراجه إياه للجنون الإبداعي كلما وقف أمام مساحة بيضاء"[3].

١- المصدر نفسه، ص ٦١.

٢- المصدر نفسه، ص ٦٢.

٣- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٦٣.

إن اللون الأبيض هو لون العشق الأبدي للفن والإبداع الذي تشبع منه "خالد"، وهو اللون نفسه؛ الذي ظل يلاحقه حتى أوقعه في غيابة الحب والعشق، فكان لون العذاب، لون الأنوثة المعادي للرجولة، فحمل هذا اللون كل صفات الأنثى (الأم الأرض، الحبيبة)، التي كانت مصدر إلهام كل المبدعين، ومن بينهم خالد فاستند إلى قسنطينة ملهمته في أول لوحة له "حنين" وهي توأم حبيبته "حياة"، الذي ضرب اللون الأبيض أول موعد للقائها به، سواء عندما كانت طفلة تحيط به ثيابها الصغيرة البيضاء، أو عند أو لقاء لهما في معرض الرسم فجذبه لون فستانها الأبيض وكان لون دهشته، ... غمزة مسبقة للقدر الذي كان يهيأ لي معك على نار باردة ، أكثر من ثوب أبيض"[1].

كان للون الأبيض معاني الأنوثة والبراءة، والحنان، والسلام، والحياة فأخذ اسم البطلة أحد معاني هذا اللون فكان اسمها "حياة" بكل المعاني اللون الأبيض الإيجابية، إلا أن "خالد" أضفى على اللون (الأبيض) شيئا من حالته النفسية إثر تخلي حياة عنه، فأخذ هذا اللون صفات "حياة" التي اكتشفها خالد من خيانة، وغدر، وكذب وزيف: "لعلني وقتها بدأت أكتشف تدريجيا تلك العلاقة الغامضة التي بدأت تربطك بذلك اللون الأبيض، "فـ"كان كلامك كذبا أبيض"[2]، كان الأبيض لونا مثلك يدخل في تركيب كل الألوان"[3]، لقد حمل السارد اللون الأبيض كل الدلالات السلبية، فكان لون الخداع والإغواء أيضا فيقول: "ربما رسمت نساء بملاءات سوداء ومثلثات بيضاء، وعيون كاذبات، واعدات بفرح ما، فاللون الأسود لون كاذب في معظم الأحيان تماما

١- المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

٢- المصدر السابق، ص ٢٢٨.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٣٠.

مثل اللون الأبيض"[1]، وهنا يقحم اللون الأسود مع اللـون الأبـيض في حمـل نفـس الدلالة، فيشترك اللونين في النعت بالكاذبين، و اجتمعا في مسـمى واحـد هـو "الجـون" الذي يدل على الأبيض والأسود من قبل المشترك اللفظي لكنه كذب يحمل صدق فني يسعى في إبراز مفاتن الأدب والسمو به، وإبراز جماله وذلك من خلال جمع متناقضين، وهي فكرة تنتمي لعالم الرومانسيين حيث يجمعون بين اللذة والألم فيعطونـا الجمـال ويرددون مقولاتهم الشهيرة "الرهبة جميلة والجمال رهيـب" و"لاشـيء يجعلنـا كبـارا إلا الألم" وفي موقف آخر للسارد يجمع فيه بين اللونين وذلك في قولـه: "ربمـا لأن الأبـيض عندما يلبس شعرا طويلا حالكا، يكون غطّى على كل الألـوان"[2] وفي الجمـع بـين الأسود والأبيض ولد الجمال وهذا ما يحدث في ظل المفارقـة الأدبيـة فيسـمو العمـل الأدبي، ويتشبع شاعرية، وهكذا أصبح اللونين رمزا الإبداع وجمال الفن.

وعندما جمع بين اللونين في قوله: " وتحول العـالم إلى جهـاز تلفزيـون عتيـق يبـث الصور بالأسود والأبيض فقط؟"[3]، يوظف السارد هنا لمعنـى آخـر وخاصـة عنـدما يضف لفظة فقط، حيث يسود الصمت علـى الصـور، فكـان الصـمت والبـوح مـن خصائص اللونين إلا أنهما هذه المرة يشكلان الذاكرة؛ التي تنطلق منها حركـة جدليـة على المستوى الإنساني والاجتماعي وذلـك ضـمن ثنائيـة أخـرى وهـي ثنائيـة الأنـا والآخر (شرق/ غرب) التي نلخصها في الجدول التالي:

١- المصدر نفسه، ص ٣٣٨.

٢- المصدر نفسه، ص ٥٢.

٣- المصدر نفسه، ص ٩.

شرق	غرب
- نهاية قصة الحب - شهوة مكبوتة، علاقة سرية وسيطرة المجتمع. - علاقة حب حقيقية أساسها الحنين إلى الوطن. - وجود الأسرة لكن اغتراب الذات. - تعلق الذاكرة بالوطن وتمجيده، وتقديسه (ذاكرة جماعية مشتركة).	- بداية قصة الحب. - الشهوة العلنية وإطلاق العنان لليبيدو (الهو). - علاقة شهوانية جسدية قائمة على المتعة. - انقطاع العلاقات الأسرية واغتراب عن الوطن. - استرجاع عابر لخارج الوطن وعدم الاحتفاء به (ذاكرة فردية).

وبالإضافة إلى المعاني المشتركة للونين الآنفة الذكر، نلخص دلالات اللونين (الأسود والأبيض) في الجدول التالي:

دلالة اللون الأسود	دلالة اللون الأبيض
الذكورة	الأنوثة
العنف	الحنان
القسوة	السلام
القتل والموت	الحياة
الحزن / الذنوب	العادة والبراءة

الصمت	الصوت
الضعف	القوة
الإفصاح والإجلاء	التخفي

فكان لهذين اللونين دورا مهما في جعل الرواية تكون أكثر شعرية.

٤ـ٦ـ٢ـ النعت والزمن:

قال الراوي "خالد بن طوبال":

"فما أجمل الذي حدث بيننا، ما أجمل الذي لم يحدث، ما أجمل الذي لن يحدث."[١]

"الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث

نعم ولكن ..

بين ما حدث وما لم يحدث، أشياء أخرى، لا علاقة لها بالحب ولا بالأدب

فنحن في النتيجة، لا نصنع في الحالتين سوى الكلمات، ووحده الوطن يصنع الأحداث، وكتبنا كيفما شاء، ما دمنا حبره"[٢].

جمعت الرواية في هذه المقولة الأزمنة الثلاث (ماض، حاضر، ومستقبل) وهي الأزمة التي احتوتها الرواية أثناء سرد الأحداث، إلا أن هذه العبارة الموجزة لم تلخص الأزمنة فقط بل لخصت لنا موضوع الرواية أيضا في ثلاث كلمات وهي (الحب، الأدب، الوطن).

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٧.

٢- المصدر نفسه، ص ٤٠٣.

فيبدأ العبارة بـ"ما أجمل" التي تحتويها باقي الجمل والعبارة والتي نستطيع إعادة صياغتها بالشكل التالي: "ما أجمل الزمن الذي جمعنا، والذي فرقنا، ما أجمل الحب والوطن الذي آلمنا، وأهاننا، وهجرنا، وهجرناه، ونحن إليه مشتاقون، ما أجمل الأدب الذي أحيانا وأماتنا، قَتلنا وقُتِلنا به فيا له من جمال !".(1)

وعند ترجمتنا للعبارة وجدناها تحمل مفارقة، وتتضمن نوعا من التعجب والسخرية والاستهزاء، فكيف للحب وكذلك الأدب والوطن، أن يكون جميلا وهو سبب المعانات؛ وهكذا تلعب المفارقة الدور الكبير في إستجلاء معاني يكون فيها الحزن جميلا، واليأس رونقا لهذا الجمال، وهو شعار الرومانسيين الذي يمجده زعيمهم "ألفريد دي موسيه"(Alfred de musset) في قوله الشهير: إن أشد الأغاني حزنا أكثرها جمالاً، لهذا استعار "خالد" صرخات "غوته" وعلى لسان "فاوست" الذي يقول: "قف أيها الزمن، ما أجملك ! " فتحمل هذه العبارة كثير من المعاني، فتوظف لعبة فن السخرية، وهي لعبة الاستجلاء وفك الرموز، ويلعب الزمن أيضا دورا مهما وذلك عند وصفه بالجميل،على رغم من أنه الشبح الذي طالما خوف البشر، وهنا نوع من السخرية، لأن الزمن يمثل الذاكرة المشوهة بالجراح والآلام التي لا يمكن أن تكون جميلة، إلا أن الزمن خدع السارد فيتمثل في شكل امرأة يشتهيها وتنصاع لأول غمزة، فيلحق بها، ويمارس معها الحب، إلا أنه يفقدها، لأنه خان الماضي وهجره إلا أن هذا الماضي بقي مرتبطا به، فتخونه هي بدورها وتتخلى عنه، فيقول في وجع يحمل قمة الشعرية وبجسدة: "وها أنت ذا، تلهث خلفها لتلحق بماض لم تغادره في الواقع، وبذاكرة تسكنها لأنها جسدك ".(2)

1- المصدر نفسه، ص ٣٠٠.

2- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٢٩.

"تراني كنت أخون الماضي، وأنا أنفرد بك في جلسة شبه بريئة، في قاعة تؤثثها اللوحات والذاكرة؟".[1]

"واكتشفت، أنا الذي فقدت علاقاتي بالزمن".[2]

وهكذا أعطى الزمن الصور الحقيقية له فهو الذي يهجرنا بسرعة ولا يترك سوى بقايا الذاكرة، فيعانقنا في شبابنا ويهجرنا عند الشيخوخة، ويتركنا لنتصالح مع الذاكرة، ذاكرة النسيان وهي العبارة التي تحمل نقيضها وهي مفارقة؛ بحيث تكون ذاكرة لأنها مدونة فيدون البشر ذكرياتهم في مفكرات قد تخلدهم، وفي نفس الوقت تستعمل أداة للنسيان فيحجزون صفحات في الدفاتر لوضع آلامهم ونسيانها.

وقد اتصف الزمن بسيمات العصر وأخذ صفات الإنسان المعاصر،إذ يقول السارد:"لأنك لم تعرفي الرجال، ليس هذا زمنا للصقور ولا للنسور إنه زمن المدجنة، التي تنتظر في الحدائق العمومية !".[3]

رأى السارد نفسه صقرا يبحث عن الحرية و(الصقر هنا) رمزا الرجولة ورمز المجاهد، ورمز المحبين لوطنهم، وهي صفات "خالد" و"زياد" و"ناصر"... إلا أنها صفات لا تتماشى مع هذا العصر الذي تخلى عن كل هذه الصفات، وهكذا يتحول الزمن من زمن صقور إلى زمن الدجاج الذي ينتظر في الحديقة مصيره وهي نفسها صفات الإنتهازين، الذين باعوا الوطن وظلوا يقتاتون من بقايا الغرب، لكن ما يحزن خالد؛

١- المصدر نفسه، ص ١٠١.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٤.

٣- المصدر السابق، ص ٢٢٩.

أن حبيبته ستنتمي لهؤلاء، وهو يرى أنها بريئة منهم لأنها ستنتمي إليهم عن جهالة ولأنها لا تعرف الرجال.

٤-٦-٣- النعت والمكان:

قال خالد: "تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان فتوصلك مسالكها المتشعبة غاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين، وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة ومغارة بعد أخرى، إن كل الطرق في هذه المدينة العربية العريقة، تؤدي إلى الصمود وإن كل الغابات والصخور هنا قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثورة[1] كأن قسنطينة في ملاءتها القديمة امرأة، فتخرج من دلالة المكان إلى دلالة البشر، فكانت تسترجع الذكريات وتحمل على عاتقها سرد التاريخ، وتحكي كيف ساهمت في صنعه بصمودها، وحمايتها المناضلين، ومقاومتها الاستعمار، فسبقت المجاهدين للانخراط في صفوف الثورة، فحملت نعوت المكان دلالات ايجابية تنم عن روح نضالية، ونجده في موقف آخر ينظر لقسنطينة بمنظار السلبية على العكس من النظرة الأولى، فتكون وكرا للرذيلة وموطن لإغراء والشهوة والرغبة المكبوتة وهي بلد المحظور واللامساس فيقول: سلاما أيها المثلث المستحيل، سلاما أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم (الدين، الجنس، السياسة) كم تحت عباءتك السوداء، ابتلعت من رجال، فلم يكن يتوقع أن تكون لك طقوس مثلث (برمودا) وشهيته للإغراق[2]

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٢٥.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٣٧.

فالكاتبة تسمو من وراء تبيان ملامح المرأة القسنطينية والمكان الذي يحويها وما لبث أن كشفت لنا سواده تارة وبياضه تارة أخرى.

"هاهي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة ثم تردعك بالقوة نفسها التي تستدرجك بها.

كل شيء هنا دعوة مكشوفة للجنس، واللذة التي تسرق على عجل خلف باب وتحت ملاءتها السوداء، تنام الرغبة المكبوتة التي تعطي نساءها تلك المشية القسنطينية المتفردة"[1].

ويصور لنا السارد بذلك قسنطينة بوجهيها، فيعري لنا الإيجابيات والسلبيات معا، ثم يعاود الرجوع إليها ليحملها دلالة الأم الحنونة، وهي بلد الحزن الدفين، فتشفي أوجاع المشتاقين التي دامت لسنين فيقول: كيف أنت يا أميمه...واشك؟

اشرعي بابك واحتضنيني، موجعة تلك الغربة، موجعة هذه العودة، قادم إليك أنا من سنوات الصقيع والخيبة، من مدن الثلج والوحدة فلا تتركيني واقفا في مهب الجرح.[2]

وهنا سمح للأنا الغنائي بالحضور ليبوح نيابة عنه بمشاعره ومواقفه وانفعالاته، وآلامه، ومآسيه، والتي حملتها قسنطينة، مما أفسح المجال لحضور الغنائية الشعرية في نسيج النص الروائي لذاكر الجسد، وحضور المفارقة جعل "ذاكرة الجسد" هبة فنية وحقل خصب للغة الشعرية، وفضاء بكر لم تطأه قدمان من قبل انه فضاء ثري زاخرا بالظواهر، والأشياء، ومثيرات الحواس، والطقوس التي لا تشبه غيرها على الإطلاق، أو كأن ذلك المكان هو نفسه الذي نمر به جميعاً صباحاً مساء ولكنه في هذه التجربة

١- المصدر نفسه، ص ٣١٥.

٢- ينظر، المصدر السابق، ص ٢٨٤، ٢٨٥.

الروائية يبدو جديداً متطهراً من عبق روائحه العالقة منذ زمن سحيق، عارياً من ألوانه الاصطناعية المبتذلة، مجبراً آلاته على الصمت، من أجل استنطاق لغة الأحجار والجدران والنوافذ، لاستقبال النداءات السرية، وبذلك فإن فضاء الرواية يكتسب قيمته من ذاته، من ألوانه وروائحه وأصدائه وتجلياته خاصة إذ هو مكان يمتزج كثيراً بأصحابه ويتفاعل ثقافياً ووجدانياً معهم، فأرادت الروائية أن ترتل هذا الالتصاق المتوهج بالمكان الذي لا يتكرر أبداً.[1]

٤-٦-٤- النعت والشخصيات:

قال السارد: "كنت المرأة التي؟ أغرتني بأكل التفاحة لا أكثر، كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء، ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات في حماقة آدم !"[2] نجد هنا نعتا لشخصية "خالد" و"حياة"، وهما أبرز شخصيتين ألقي عليهما الضوء في الرواية، فكانت "حياة" هي "حواء" بكل أوصافها (الأم الكونية)، وكانت التفاحة بكل مغرياتها ومؤهلاتها في الإغواء رمز الخطيئة الأزلية.

وكان "خالد" "آدم" في تأثره بالإغراء، مما ولد له عقدة الذنب الدائمة، فكانت معصية "آدم" سببا في انتقاله من الفردوس الذي انزله إلى الأرض، أما "خالد" فقد انتقل من استقرار عاطفي إلى هيجان، وعدم توازن (حالة عشقيه)، فأكدت الكاتبة على لسان السارد من خلال نعوته للشخصيتين، تأثر الخطاب الروائي بالنص القرآني، وهو يتطابق مع قوله تعالى: "وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين"[3] بالإضافة إلى تأثر الخطاب

1- www.jehat.com/jeht/ar/sha3er/9-a.html..الساعة ١٠:١٥، ٢٠١١/٠٣/٢٢،

٢- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٢.

٣- سورة البقرة الآية "٣٥-٣٦"

الروائي بالنص القرآني، فإنه يأخذ من الموروث الشعبي ويربطه كذلك بالخطاب الديني، وكل هذا ليساهم في تحديد شخصية "حياة" التي حيرته، فيقول: "هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، فهي لحد التغني به في أكثر من بلد عربي، وماذا لو كنت تفاحة؟ "[1]، وهنا يظهر اغتراب السارد عن وطنه، فعندما أعجبته الأغنية الشعبية، أدرك أنه لم يسمع أغنية في غربته (فرنسا) فنانا يتغنى بالتفاح، ولهذا طرح السؤال السالف الذكر، فستنتج في الأخير أن المرأة العربية وحدها فقط تحمل صفات التفاحة، وبالأخص حبيبته "حياة".

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٢، ١٣.

الفصل الثالث

الرؤية السردية في روايات أحلام مستغانمي

١. مفهوم الرؤية السردية.

٢. أنواع الرؤية السردية.

٣. موقع الرؤية السردية بين الداخل والخارج.

٤. السارد والمسرود له.

٥. البناء الفني للرؤية السردية في روايات أحلام مستغانمي.

١ـ مفهوم الرؤية السردية.

لقد خلق لنا النص الروائي فضاء تصاغ فيه الرؤية، وهذه الأخيرة تقترن بشكل لافت مع السرد، إذ لا يمكننا التحيز للحديث عن الرؤية دون السرد، لأننا لو استغرقنا في دراسة السرد ستتجلى لنا الرؤية، ولذلك خصصنا فصلا لإيضاح كل منهما، فقد حاولنا حصر مفهوم كل من الرؤية والسرد قصد تبيان حقيقتهما والوصول إلى ماهيتهما.

إن دراسة مفهوم الرؤية يجد اختلافا في المصطلحات وتعددا في الآراء، الأمر الذي دفعنا إلى تبني مصطلح الرؤية، حيث يحظى هذا الأخير بالاهتمام الكبير من المنظرين له.

ومن بين التسميات التي توضح مصطلح الرؤية نذكر: زاوية الرؤية، وجهة النظر، والبؤرة والتبئير، وكما تتشكل البنية السردية للخطاب من تضافر ثلاثة مكونات هي: الراوي، والمروي، والمروي له، فالراوي هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يُخبر عنها، سواء كانت حقيقة أم متخيّلة ولا يُشترط فيه أن يكون اسماً متعيّناً، فقد يتقنّع

بضمير ما، أو يُرمز لـه بحرف، والمروي هو كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرهـا فضـاء مـن الزمـان والمكـان، وأمـا المروي له فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي.

والروائي لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض راوياً تخيلياً، يتوجه إلى قـارئ تخيلـي، وهذا الراوي هو الأنا الثانية للروائي وقـد يكـون شخصـية مـن شخصـيات الروايـة والمهم هو التمييز بين الروائي والراوي، فالروائي هو الكاتب خالق للعـالم التخييلـي، وهو الذي يختار الراوي، ولا يظهر ظهوراً مباشراً في النصّ الروائي وأما الراوي فهـو أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع مـن الأقنعـة العديـدة الـتي يتخفّى الروائي خلفها أثناء تقديم عمله السردي.

وقد أدّى التغيير الذي طرأ على طبيعة الراوي إلى تطور واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية في الرواية الحديثة، ومن نقاط التحوّل الهامـة الـتي طـرأت علـى بنيـة التوصيل القصصي اختفاء الروائي نتيجة موقف ينادي بنفي شخصيته وقد كان فولتير أول من نادى بهذا المبدأ حين قال: "يجب أن يكون الروائي في عمله كالله في الكـون: حاضر غائب".[1]

ولقد حظي الراوي باهتمـام زائـد بـين النقـاد والمبـدعين علـى السـواء، وذلـك لأهميته، في الخطاب الروائي، فبموقعـه يتحـدد شـكل الروايـة، ومنـذ مطلـع القـرن الماضي سعى (هنري جيمس) إلى إخفاء الروائي وإظهار الراوي على أساس أنه المعبّر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي.

---

١ حسام الخطيب، محاضرات في تطور الآداب الأوروبية، دار الآداب، د.ط، دمشق، سوريا، ١٩٩٠، ص ٢٠٥.

وقد يتداخل الراوي بـ (العاكس) المنقول من تقنيات السينما ويعني نقل الصور نقلاً (فوتوغرافياً) محايداً، ومع ذلك فإنه يختلف عن الراوي، فقد يكون العاكس حيواناً أو جماداً: فتولستوي[1] يعرض أحداث إحدى قصصه من خلال نفسية حصان، وتشيكوف يتحدث عن وعي الحيوانات عاكساً عالمها الخيالي في إحدى قصصه، وحافظ إبراهيم يعرض عالماً خيالياً من خلال وعي الجنيّ سطيح في كتابه (ليالي سطيح) وهكذا يمكن أن يكون الراوي عاكساً، وليس العكس.

وأما المروي له (Narrataire) فهو الآخر كائن من ورق، فإنه يفترض وجود مروي له، انطلاقاً من أن أي خطاب لابد له من مخاطَب، ولكن هناك فرقاً بين المروي له والقارئ، فإذا كان هذا الأخير قد أصبح جزءاً من التجربة الروائية بقدر تفاعله معها، ولم يعد قارئاً سلبياً، بعد أن أوجدت (نظريات التلقّي) جماليات خاصة بالقراءة، فإن المروي له لم يحظ باهتمامٍ نقدي حتى اليوم، ذلك لأن اهتمام النقاد والروائيين قد انصبّ على الراوي والروائي، حتى مطلع السبعينيات من القرن العشرين، حيث بدأ الاهتمام بالمروي له، وعلى الرغم من أن تراثنا القصصي قد أوجد هذه الشخصية: فشهريار في ألف ليلة وليلة هو الملك المروي له، وشهرزاد هي الراوية التي لا تنتهي حكاياتها.

وأحياناً يأخذ الروائي دور الراوي، على الرغم من أن الروائي يصف ويصوّر الأبطال والأحداث بضمير الغائب (هو)، فإنه غالباً ما يحلّ محلّ الراوي، كما قد يأتي الروائي بَمثَل يدخله في السياق، كما في قوله: "يأتي المرء إلى هذه الدنيا وقد فُرض عليه

١ الكونت ليف نيكولايافيتش تولستوي (٩ سبتمبر ١٨٢٨– ٢٠ نوفمبر ١٩١٠) من عمالقة الروائيين الروس ومن أعمدة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر والبعض يعدونه من أعظم الروائيين على الإطلاق.

كل شيء: أهله، شكله، غناه، فقره، طباعه، ميوله وليس عليه بعد ذلك إلا أن يسير على سكّة الحديد التي يجد نفسه عليها[1] وهذا ليس كلام إحدى الشخصيات ولا كلام الراوي، وإنما هو كلام الروائي أو الكاتب الذي تخفّى خلف الراوي وجاء بكلامٍ يستدعيه السياق والمناسبة.

وإذا كان العرض هو كلام الشخصيات الروائية، فإن السرد هو كلام الراوي المحيط بالأحداث، والعالِم بها وهو حريص على تقديمها للمروي له، كما أنه على معرفة بحاضر الشخصيات وبماضيها، وبسلوكها الخارجي وأفكارها الداخلية، كما أن من وظائفه التعليق والشرح، فالتعليق كما في قول الراوي: "لكن الإنسان تطوّر اكتشف النار، وصنع الأواني، واخترع الأدوات التي يطهي بها الطعام، وراح يشق طريقه المختلف بما ميّزه عن سائر الحيوانات الأخرى، وجعله سيد الكون بلا منازع."[2]

ورؤية الراوي إما تكون خارجية تصف ما تراه، فتقدّم الأحداث والشخصيات بوصف حيادي والراوي فيها عليم بكل شيء، ويمتلك قدرة غير محدودة في كشف الأفكار السرّية لأبطاله، ويُقرن بالمؤلف، وقد عُرف هذا الراوي في فن الملاحم، وفي روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ويستعين الراوي في تجسيد الرؤية الخارجية بضمير الغائب (هو) في تقديمه لعالَم الرواية.

كما اصطلح على تسمية أسلوب السرد المعتمد على الرؤية الخارجية بـ (السرد الموضوعي) ، وإما تكون رؤية الراوي داخلية تُضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره

١- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص ٢٢٥.

٢- المرجع السابق، ص ٢٠١.

على الشخصيات والأحداث، وبما أن الراوي هنا هو أحد شخصيات الرواية، فإنه يُقدم ما يشاهد من أحداث، وتُسمّى رؤيته هذه ذاتية، ويُسمّى الراوي هنا الراوي المصاحب أو المشارك وهو يستعين هنا بضمير المتكلم (أنا)، ويسمي الأسلوب السردي الذي يعتمد الرؤية الداخلية والراوي المشارك بـ (السرد الذاتي)، وهما أسلوبان رئيسان في السرد الروائي، وقد تتضافر الرؤى الخارجية والداخلية في تقديم مادة الرواية، فتكون الرواية ثنائية تتداخل فيها الرؤى وتتكامل.

أـ تعريف الرؤية لغة :

ورد في لسان العرب أن الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفهومين

وقال ابن السيدة: الرؤية النظر بالعين والقلب[1]

فالرؤية هي إدراك بالعين وإدراك بالقلب والعقل.

بـ تعريف الرؤية السردية اصطلاحا:

الرؤية السردية في ابسط صورها في مجال النقد الروائي هي:

العلاقة بين المؤلف و الراوي وموضوع الراوية،[2] وهي كذلك الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد.[3]

١- أبو الفصل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، (مادة روى).

٢- عبد العالي بوطبة، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، ص ١٨٢.

٣- رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشور الاتحاد الكتاب، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٢، ص ٦١.

وتُعنى الرؤية حسب تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد".[1]

وإذا دققنا في الكثير من الدراسات السابقة، نجد أن أول من أثار إشكالية وجهات النظر الشكلاني الروسي "بوريس إيخنباوم" في دراسة حول غوغول وليسكوف، على أن معظم الأبحاث النقدية ترى أن الدعوة إلى تنويع وجهات النظر تعود إلى أعمال هنري جيمس (H. James) وبيرسي لوبوك (P. Lubbock) التي زادها مفهوم التبئير (La Focalisation) عند جيرار جنيت (G. Genette) تماسكا أكثر مما كانت عليه.[2]

ولزاوية النظر أو الرؤية أساسها النظري في عديد من حقول الممارسة الفنية، ولربما تتضح دلالتها أكثر في تحليل العمل الروائي، بوساطة اختلاف هيئات الخيوط والظّلال، باختلاف زاوية النظر التي ينظر منها الفنان إلى المشهد، الذي تتحدد بدوره أبعاده والمسافات بين مكوناته وفق النظر إليها من هذه الجهة أو تلك، وحسب مدى انفتاح زاوية النظر هذه.[3]

١- تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، مشورات إتحاد كتاب المغرب، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٢، ص ٦١.

٢- السيد إبراهيم، نظرية الرواية "دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ١٩٩٨، ص ١٧٠.

٣- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٠، ص ١١٥، ١١٦

وقد تتضح الصورة في العمل الروائي، إذا حاولنا إسقاط هذا على شخصية الراوي؛ بوصفه المتحكم الأول في تقديم عالم قصته، والواسطة الوحيدة بينه وبين المتلقي.

ولقد توقفت قضية الرؤى التي أثارت جدلا واسعا عند الراوي على وجه الخصوص، وطبيعة العلاقات المتشابكة والمتداخلة بينه وبين الرؤية.[1]

ويُعرف الراوي بأنه الشخص الذي يروي القصة وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها،[2] في حين تُعنى الرؤية بـ" الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها ، فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها؛ أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها

فالرؤية والراوي -إذن- متداخلان، ولا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر، أو النهوض دونه وهو ما يتجسد حقيقة ضمن الرواية، أين تعلن الرؤية عن موقف الراوي الخاص إزاء الحكاية المتخيلة، والذي ينحو إلى التأثير على القارئ دون شك.

وإذ نربط حديثنا هنا بالراوي دون الكاتب، في محاولة للتفريق بين الاثنين؛ إذ يظهر خلط شديد بينهما، فحينما نقول: راو نشير صراحة إلى الكاتب، ونعتبرهما سيان، في حين أن الاختلاف بينهما جلي.

١- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط ١، دار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠، ص ٦١.

٢- المرجع نفسه، ص نفسها.

فالقراءة الساذجة هي ما تؤدي إلى الخلط بين الشخوص التخييلية، والأشخاص الحقيقيين، وما الشخصيات الروائية في نهاية المطاف إلا مجموعة من الكلمات لا أكثر ولا أقل.

وهذا ما يتطابق مع المفهوم اللساني؛ إذ أن تودوروف يجردها من محتواها الدلالي، ليجعل وظيفتها النحوية بمثابة الفاعل في العبارة السردية.(١)

فالراوي -إذن- بهذه الطريقة شخصية عادية متخيلة، تبتعد عن الروائي الذي أنشأها، كما أنشأ باقي شخوص الرواية، وإن عمد إلى إعطائها دورا متميزا من خلال تقديم عالم القصة المتخيلة ولقد كانت الرواية التقليدية تعتمد على الراوي، الذي يتدخل بشكل سافر داخلها، حيث يفرض تدخلاته وتعليقاته، ويتحكم في مصائر شخوصه.(٢)

ولقد جاءت آراء الروائي والناقد الإنجليزي "هنري جيمس" حاسمة مع مطلع القرن العشرين، حين دعا إلى إقصاء السلطة الفوقية للراوي العليم، وإلى ضرورة مسرحة الأحداث؛ بتحويل الرواية إلى خلية بؤر بدل المركزية الواحدة.(٣) لقد تبنى بيرسي لوبوك الآراء الجيمسية في دراسته لبعض النصوص الروائية، مميزا بين نوعين من الأساليب في كتابه (صنعة الرواية)، أطلق على الأول الأسلوب البانورامي (Le Style Panoramique) الذي يهيمن فيه الراوي على العملية السردية، والأسلوب المشهدي (Le Style Scénique) الذي ينزاح فيه السارد ويفسح

١- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠، ص ٢١٣.

2 - Gérard Genette, Figures II, édition de seuil, Paris, 1972, P١٨٩ .

٣- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص ١٦٦.

الاستقلالية لشخصياته، ونلاحظ أن لوبوك يستخدم مصطلح الأسلوب بمعنى يكاد يتطابق مع مفهوم وجهة النظر حيث يقول: "إني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوما بالسؤال من وجهة نظر السؤال عن علاقة راوية القصة بها".(١)

ولقد أعقب "صنعة الرواية" دراسات عدة في مجال البحث عن وجهة النظر، كأعمال كلين بروكس (Clean Brooks) وروبرت بن وارين (Robert Penn Warren) وف.ك ستانتسل (F. K. Stanzel) ونورمان فريدمان (N. Friedman) ووارين بوث، وبرتيل رومبرك (B. Romlerg) وقد وصلت دراسة وجهة النظر ذروتها في عمل "جيرارجنيت" الذي استمد مقولة المظهر(Aspect) من "تودوروف".

ويذهب "جنيت" إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار وجهة نظر بعينها أو عدم اختيارها ويقترح في هذا الصدد تسمية أخرى للرؤية السردية هي التبئير.(٢)

ويشير جنيت إلى ذلك الخلط المفاهيمي، الذي يقع فيه كثير من النقاد بين ما يدعوه صيغة (Mode)، وما يسميه صوتا (Voix)، فنجده يبحث في السؤال التالي: من السارد؟ أو بعبارة أخرى: من يتكلم؟.(٣)

١- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط ٢، عمان، الأردن، ٢٠٠٠، ص ٢٢٥.

2- Gérard Genette ،Figures III, édition de seuil, paris, 1972, P ٢٠٣ .

٣- المرجع نفسه، ص ٢٠٣.

ويطال الاختلاط والتشابك أيضا مصطلحي الصيغة والرؤية، كما يشير "تودوروف" في مقال "مقولات السرد الأدبي"، ولا يتضح ذلك جليا إلا بعد التعرف على أنواع الرؤية السردية ضمن العنصر الموالي.

٢ـ أنواع الرؤية السردية:

إن ما يرمي إليه النقاد من وراء مصطلح الرؤية السردية، هوكشف الطريقة التي تدرك بها الحكاية من قبل الراوي، وبعبارة تودوروف "يعكس العلاقة بين ضمير الغائب هو "il" (في القصة) وبين ضمير المتكلم أنا "je" (في الخطاب)؛ أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد." (١)

ويكاد ل. أوتول (L. o' tool) يلخص لنا تلك العلاقة المتشابكة وغير المحددة بين الراوي والرؤية في مستويين تتفرع عنهما مستويات أخرى، أما المستوى الأول يلمس من خلال كون رؤية الراوي خارجية تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية وتسمى هذه الرؤية بالرؤية الخارجية، ويسمى الراوي بالراوي العليم أما المستوى الثاني يلمس من خلال كون رؤية الراوي داخلية، تضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات، ويكون شاهدا عليهما، وتسمى الرؤية هذه بالرؤية الداخلية، ويسمى الراوي هذا بالراوي المشارك أو المصاحب." (٢)

١- تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٥٨.

٢- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص ١١٩.

لقد اهتم بمفاصل العلاقة بين الراوي والرؤية نقاد كثر، وقد يكون توماتشفسكي (Tomachevski) سبق غيره إلى تحديد زاوية رؤية الراوي في مقاله "نظرية الأغراض" ١٩٢٣، إذ يميز بين نمطين من السرد هما السرد الموضوعي (Objectif) والسرد الذاتي Subjectif، أين يكون السارد عليما بكل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال في النوع الأول، في حين نتتبع الحكي بعيني الراوي متوفرين على تفسير كيفية معرفة كل خبر من قبله، ومتى تم ذلك في النوع الثاني.(١)

ويعرض "كلينث بروكس" و "روبرت بن وارين" سنة ١٩٢٣ نمذجة من أربعة أقسام لما اصطلح عليه آنذاك بالبؤرة السردية، كمقابل لوجهة النظر.(٢)

وفي سنة ١٩٥٥ ميز الناقد الألماني "ف.ك ستانزيل" ثلاثة أصناف من (الحالات السردية) الروائية هي: حالة المؤلف العليم (الكلي المعرفة)، وحالة السارد المشارك في العمل الروائي وحالة الحكي المسرد بضمير الغائب وفي السنة نفسها قدم الناقد الألماني "نورمان فريدمان" تصنيفا أشد تعقيدا مشكلا من ثمانية أطراف، مجزّأة على أربع مجموعات.(٣)

١- مجموعة من الباحثين، "نظرية الأغراض" نظرية المنهج الشكلي، "نصوص الشكلانيين الروس"، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٨٢، ص ١٨٩.

2- Gerard Genet, Figures II, P 204.

٣- عبد العالي بوطيب، "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف"، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٢، ص ١٠٠.

أما "واين بوث[1] فقد كتب سنة ١٩٦١ بحثا بعنوان المسافة ووجهة النظر-مقالة في التصنيف ذهب فيها إلى وجود ثلاثة رواة يتحكمون بالرؤى السردية، وهم المؤلف الضمني، والرواة غير المسرحيين، والرواة المسرحون.[2]

وتبنى أخيرا "برتيل رومبرك" عام ١٩٦٢ تنميط "ستانتسل" على أنه أضاف إليه تنميطا رابعا هو الحكاية الموضوعية ذات الأسلوب السلوكي.[3]

إن ما نلحظه على معظم هذه التصنيفات هو الخلط الواضح بين الرؤية والصوت، كما أنها تدخل بطريقة أو بأخرى المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارئ وشخوص الرواية، وهو يقترب من مشكلات الصوت كذلك.

من هنا جاءت الجهود الفرنسية أكثر دقة، وأسلم من سابقتها في دراسة الرؤية السردية، والتي بدأها جان بويون (J. Pouillon) في كتابه "الزمن والرواية" والرواة عنده ثلاثة:

٢-١- الراوي العالم لكل شيء في الرواية (الرؤية من خلف):

وهو يحول بين القراء والعالَم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه عيونها فقط، فهي مخلوقات محدودة العِلْم والخبرة، وأما الراوي فهو القوة الخارقة التي تُكشف أمامها

١- إن واين بوث (W Bouth) هو أول من استعمل مفهوم الكاتب الضمني الذي يتكفل بقارئه، وذلك في كتابه بلاغة التخيل الصادر سنة ١٩٦١.

٢- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص ١٦٧.

3-Gérard Genette، Figures III , P 205.

الحجب، وقد ربط بعض النقاد بين الديكتاتورية وظهور الراوي الخبير العليم بكل شيء، كما رآه آخرون نتيجة التأثر بالكتب المقدسة التي تعتمد على هذا النوع من الرؤية العليمة بالبواطن والظواهر والمصائر، وتظهر الشخصيات على أنها كائنات صغيرة جاهلة تلهو وتلعب وتفسد، وهي تدنو من قَدَرها الذي لا تعلمه.

٢-٢- الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات (الرؤية مع):

أو هو الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية، فإذا فعلت الشخصية فعلاً، أو اتصفت بصفة، فإن الراوي يُقدم فعلها أو صفتها ويمكن تحديد الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في شكلين: الأول أن يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها، والثاني أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث.

٢-٣- الراوي الذي يعلم اقل مما تعلمه الشخصيات (الرؤية من الخارج):

سواء أكان هذا الراوي واحداً من شخصيات الرواية، أو من المشاهدين، أم من المستقلين، متخذاً لنفسه مستوى زمانياً أو مكانياً أو إيديولوجياً خاصاً به .

واصطلح عليها بويون "زاوية الرؤية" وقسمها إلى ثلاثة أقسام هي:

- الرؤية من الخلف Vision par derriere
- الرؤية مع Vision - avec.
- الرؤية من الخارج Vision du dehors.(١)

وهي نادرة الاستعمال مقارنة مع الرؤيتين السابقتين، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية من الشخصيات الروائية، وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، مثل الولوج إلى دواخل الشخصيات. أما "جيرار جنيت"، فيتبنى مصطلحا آخر عوضا عن الرؤية هو التبئير، ويراه أكثر

١- سعيد بقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط ٤، المغرب، ٢٠٠٥، ص ٢٣٠.

تجريدا من مصطلحات مثل رؤية، وحقل، ووجهة نظر؛ لما تحمله من مضامين بصرية وأنواع التبئير عنده هي:

- الحكاية غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر (le récit non-focalisé (ou focalisation zero)[1]: ويقابل هذا النوع مصطلح الرؤية من الخلف عند بويون أو السارد عند تودوروف.

- الحكاية ذات التبئير الداخلي (le récit à focalisation interne): وتقابل الرؤية - مع بويون، أو الراوي = الشخصية من حيث المعرفة عند تودوروف، ويقسمها بدورها إلى ثلاثة أنواع:

أ- حكاية ذات تبئير داخلي ثابت (récit focalisation interne fixe) : ونموذج ذلك رواية السفراء (Les ambassadeurs) التي يقول عنها لوبوك: "إن جيمس في -السفراء- لا يخبرنا بقصة عقل ستريثر، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه".[2]

وهذا ما سيجعل حقل الرؤية السردية يضيق؛ باعتبار أنه سينحصر ويقدم لنا من خلال وعي شخصية وحيدة هي ستريثر.

ب-حكاية ذات تبئير داخلي متغير (récit à focalisation interne Variable): ومثل هذا النوع رواية مدام بوفاري لفلوبير.

ج- حكاية ذات تبئير داخلي متعدد (récit à focalisation interne multiple): ونموذج ذلك روايات المراسلة التي يعرض فيها الحدث

1- Gérard Genette, Figures III, P 206.

٢- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٢٣٥، ٢٣٦.

الواحد مرات عديدة وفق وجهات نظر شخصيات مختلفة، وقد تكون الكتابة السردية لرويرت براونينك (R. browning) التي تحكي قضية جنائية ينظر إليها القاتل، ثم الضحايا، ثم الدفاع، فالاتهام...إلخ، مثالا، لا بأس به، على هذا النمط من الحكاية.(١)

د- الحكاية ذات التبئير الخارجي (récit à focalisation externele): وهي تقابل الرؤية من الخارج حسب بويون، أو السارد > الشخصية حسب معادلة تودورف.

ويتضح ذلك في أعمال ما بين الحربين العالميتين، كروايات داشيل هاميت (Dashiel hamates) التي يتصرف فيها البطل دون أن يسمح لنا بمعرفة عواطفه وأفكاره ومثل ذلك بعض قصص إرنست همنغواي (I. Hemingway) كالقتلة وتلال كفيلة بيضاء التي يصل فيها التكتم حد الألغاز، وتحاول ميك بال (MiekeBal) الأخذ بمفهوم التبئير لتقترب به من معنى الرؤية عند "بويون"، وتشير في هذا الصدد إلى الفاعل والموضوع باسم المبئر (Focalisateur) والمبأر (Focalisé)، وبالتالي سيتحول سؤال "جنيت": التبئيرعلى من؟ تبئير ماذا؟ ومن قبل من؟ وهي بهذا تحتفظ بلفظة التبئير كدال، لتملأ مدلوله بإشكالية تتمثل في التساؤل التالي: من هي الذات والموضوع في عملية الإدراك.(٢)

---

1 –Genets, Figures III, P 207.

٢- كريستيان انجلي وجان إيرمان، "السرديات، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير"، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩، ص ١١٧.

فلقد أولت الدراسات المهتمة بالخطاب الروائي الكثير من الاهتمام بمكون الرؤية باعتبارها أحد أهم المكونات للخطاب السردي، ومن بين المهتمين لمكون الرؤية نذكر:

- **هنري جيمس** henry James:

في مطلع القرن ٢٠ "ثار جيمس على نموذج الرواية التقليدية والتي يلعب فيها الراوي دور محرك الدمى في تعامله مع المادة المحكية وفي ثورته تلك دعا إلى الحدث بدل سرده، حيث استحدث تقنية الاقتفاء وراء الشخصية".[1]

ومنه نستخلص أن هنري جيمس يرفض الدور الحيادي للراوي ويقلص سلطته في النص الروائي، فأتى بتقنية دعم الشخصيات من خلال الراوي وهذا بإتاحة الفرصة للراوي من أجل الظهور خلف شخصياته، ويساهم كشخصية في العمل الروائي.

- **بيرسي لوبوك** (p. lubbock) :

وتتضح وجهة نظرته في هذا السياق: "الرؤية هي علاقة الراوي بالقصة التي يرويها ويسيطر على المشكلة المطروحة، والمنهج المعتمد في الراوية"[2]

وكذلك يقول: إنني اعتبر محمل السؤال المعقد والذي يكمن في مدى صياغة الأسلوب في صنعة الراوية، وعلاقة راوية القصة به[3]

ومن خلال هذا المنطق ندرك الدور الأساسي للراوي والبعد التأثيري له في العمل القصصي فهو بطريقة أو بأخرى يشارك في العمل السردي.

١- سعيد بقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص ٢٣٥.

٢- بيرسي لوبوك، صنعة الراوية، ص ٢٢٥.

٣- المرجع نفسه، ص ٢٠.

- (واين بوث w-both)

وتتجلى الرؤية عند بوث أنها : مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه.(1)

ومن هنا نرى أن واين بوث يعتبر الرؤية عند الراوي تتعلق بالتقنية التي سيتخذها لحكي القصة، وهذه التقنية مرتبطة بالغاية التي يريد أن يمررها الروائي عبر الراوي.

- جيرار جينيت (Gérard genette):

نجده يخالف الآخرين في تسمية المصطلح، فابتعد عن كل من الرؤية ووجهة النظر، واستبدلها بمصطلح خاص به أطلق عليه التبئير، فهذا الأخير يعتبره أكثر تجريدا، وإبعادا للجانب البصري الذي يميز المصطلحات الأخرى، وقد عرف جينيت التبئير على أنه "يكمن في حق الاختيار الذي يمتاز به السارد وحده في حين يضيق حقل الرؤية".(2)

ونجد جينيت قد اتفق مع بعض النقاد بخصوص مسألة الراوي حيث يقول: "لقد عودتنا الرواية التقليدية على أن نشهد تدخلا مكشوفا من طرف الراوي، الذي يسعى إلى إقحام نفسه بشكل أو بآخر داخل الخطاب، حين يفرض تعليقات، أو تدخلات تتحكم في مسار الشخصيات، التي لا علاقة له بها، باعتباره عنصرا دخيلا".(3)

1- ينظر،حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط ٣، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠، ص ٦٤.

2- جيرار جينيت والآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩، ص ١٧٧.

3- Gérard genette, figure 2, édit du seuil, Paris, 1969, p 67.

ومن خلال كل ما تقدم نستخلص أن تعدد التسميات للرؤية ما هو إلا دليل على اختلاف في التصور ورأي، إلا أن ما يجمع كل تلك التصورات هو تركيزها على وضعية الراوي في علاقته بالقصة التي يرويها، ومن ثمة علاقته بالشخصيات التي تصنع الأحداث والتي لا نستطيع التخلي عنها مثلما لا نستطيع التخلي عن الراوي كمؤطر للخطاب والذي تتخلص وظيفته في تنظيم مادة الخطاب وتوزيعها وفق المنطق يمنحها التوازن والتماسك.

وأما وظيفة الراوي فقد رآها جينيت في خمس وظائف، هي: الوظيفة السردية، والوظيفة الإيديولوجية، ووظيفة الإدارة، ووظيفة الوضع السردي، والوظيفة الانتباهية أو التواصلية ولا يُفترض وجود هذه الوظائف جميعا في العمل الروائي الواحد، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردي لحكاية ما، ولكن التنوع دليل حرية الراوي في تأدية مهامه المتعددة التي ترتفع بمستوى النصّ السردي ذي البنية المعقدة إلى مستوى النصّ المفتوح، الذي يقبل التأويلات المتعددة، كما أنه يمكن جعل وظائف الراوي في ثلاث:

أ- **الوظيفة الوصفية**: وهي التي يقوم فيها الراوي بتقديم مشاهد وصفية للأحداث، والطبيعة، والأماكن، والأشخاص، دون أن يُعلم عن حضوره، بل إنه يظل متخفياً، وكأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه.

ب- **الوظيفة التأصيلية**: وفيها يقوم الراوي بتأصيل رواياته في الثقافة العربية والتاريخ، ويجعل منها أحداثاً للصراع القومي، ويربطها بمآثر العرب المعروفة في الانتصار على الخصوم.

ج- الوظيفة التوثيقية: وفيها يقوم بتوثيق بعض رواياته، رابطاً إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام الراوي أنه يروي تاريخاً موثقاً، وإذا كانت القصص القديمة: الشفوية أو المكتوبة، تبدأ بعبارة: قال الراوي، كما في ألف ليلة وليلة، وسيرة عنترة، فإن الحكاية هي الغاية التي يصرّح الراوي بأنه ينبغي نقلها إلى السامعين، بأمانة وصدق ومن غير تدخل منه وهو غير مسؤول عما يدور فيها من أحداث.[1]

إن هيئة القصّ تبيّن الراوي وما يرويه، وعلاقته بمن يروي عنهم، وهو بحث يتجاوز موقفاً كان يرى فيه أن القصة التي يكتبها الكاتب هي تعبير عنه، وبذلك تتحوّل دراسة القصة إلى دراسة كاتبها، فيُهمل البحث في الشخصيات، من حيث استقلالها وتمايزها ولكن مع تطور الكتابة الروائية والنظرية النقدية ظهر ميل إلى وضع الكاتب أو الروائي خارج نصّه، وبالتالي عدم المماثلة بينه الكاتب، الروائي وبين شخصياته الروائية[2]، فالقصّ ليس بالضرورة قصّاً عن الذات، أو تعبيراً عن الكاتب، وعلى هذا فإن الروائي لا يمثّل أياً من أشخاص قصته، أو على الأقل لا يمثل تماماً أياً من أشخاص روايته.

ومع سارتر أصبح الراوي يكتفي برواية ما يشاهده أشخاص الرواية، وهكذا ويرز مفهوم الراوي الذي يعتبر (آلان روب غرييه) من أبرز الروائيين الممارسين له، واليوم تميّز النظريات الحديثة بين الراوي والكاتب، فالراوي وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّته، أو ليبثّ القصة التي يروي، والكاتب مختبئ

١- جيرار جينيت والآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ص ١٩٧، ١٩٨.

٢-ينظر، المرجع نفسه، ص ٢٠٠.

خلف راويه، ويحيّد نفسه، فيتقدم إلى القارئ كمجرد ناقل للمروي، وعلى هذا تسقط مسؤولية الأديب، وتنتقل الكتابة إلى موقع اللامسؤولية.(1)

لكن الكتّاب تفننوا في استخدام مفهوم الراوي، وارتبط هذا التفنن بعلاقتهم بما يروون فجاءت كيفية ما يروون دلالة على رؤيتهم لما يروون، ولجئوا إلى تنويع الراوي في العمل الروائي الواحد، وفق ما يقتضيه سياق السرد، كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير الأنا مكانه، في مفصل من مفاصل الرواية، للراوي الشاهد الذي ينقل ما يقع عليه نظره فقط.

كما يحدّد (جينيت) في كتابه أشكال ٣ أنواع الرواة ويجعلها في اثنين:

أ - راوٍ يحلل الأحداث من الداخل، وهو نوعان: بطل يروي قصته بضمير الأنا فهو راوٍ حاضر، وكاتب يعرف كل شيء فهو راوٍ كلّي المعرفة على الرغم من أنه راوٍ غير حاضر.

ب- راوٍ يراقب الأحداث من خارج وهو أيضاً نوعان: راوٍ مشاهد فهو حاضر ولكنه لا يتدخل، وكاتب يروي ولا يحلل، فهو غير حاضر، ولكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث.(2)

ويناقش تودوروف مقولة الرؤية، أو وجهة النظر التي تؤدي إلى جانب المقولات السابقة وظيفة انتقال الخطاب إلى متخيل، والتي يمكن وصفها داخل لغة السرد، وأثناء عملية الانتقال هذه تخضع مادة الخطاب إلى معيار الرؤية التي تقوم مقام عملية

1 -Roland bouneuf et real quellet, L 1 univers du roman, presses universitaire de France, paris, p 29.

٢- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩، ص ١٨٢.

الإدراك لأن مادة الخطاب لا يمكن أن تقدم على شكل نص تخييلي إلا إذا خضعت لإدراك الذي يقدمها وهذا ما يطلق عليه عادة، في النقد المعاصر نظرية المنظور، أو وجهة النظر، والرؤية، التي ناقشها وحللها العديد من الدارسين والنقاد، أبرزهم: جون بويون (jean Pouillon)، وبيرسي لوبوك Percy Lubbock)، وبوريس أوسبنكي (Uspenski) ، ووايـن بـوث (Wayne Booth) ، وجيرار جينيت (Gérard genette) وياب لينتفالا (Jaap Lintvelt).

ونظرا لأهمية هذه المقولة سنخصص لها قسما خاصا ضمن هذا البحث، محاولين تتبع تطور مفهومها إلى أن أصبحت مقولة نقدية، تشكل أحد الاهتمامات الأساسية في الشعرية المعاصرة، وتكاد تكون الركن الأساس في تقنيات السرد، إذ أنها ليست أداة تعبيرية، إنما هي أداة موجهة لعميلة السرد، ولعملية القراءة كما أنها أداة تحليلية عملية تمتد إلى العناصر المشكلة للعالم الروائي جميعها لأن كما يقول تودوروف،[1] الأدب لا يقدم لنا كمادة خام، إنما يقدم لنا بطريقة معينة، إلى درجة أن الحدث الواحد قد يقدم لنا من رؤيتين مختلفتين فنحس بأن حدثان مختلفان وتبرر هذه الأهمية تعدد النظريات المتعلقة بالرؤى في الأدب، وقد ناقشها كل واحد انطلاقا من منظور معين كما سبقت والإشارة، وتطرقنا بدورنا لمقولة تودوروف، لأنها كما يقول مناقشة لا تهدف إلى وصف أنواع الرؤى وإنما تهدف إلى مناقشة ما يسهل قضية التمييز بين رؤية وأخرى ومن ثم مناقشة مقولة "المعرفة الذاتية أو الموضوعية التي نملكها عن الأحداث المعروضة".[2]

١- ينظر، المرجع السابق، ص ٥١.

٢- ينظر، المرجع نفسه، ص ٥٢.

٣ـ موقع الرؤية السردية بين الداخل والخارج:

٣ـ١ـ الرؤية السردية والقارئ:

يقول تودوروف بالرؤية السردية، ضمن عملية الإدراك التي تتم بين الذات المدركة وما تدركه، وفي حالة الأدب فإن ما ندركه يخبرنا عن مدرك أول فما ندركه من مادة يتسم بالموضوعية وما ندركه عن الذي أدرك هذه المادة ونقلها لنا يتسم بالذاتية هذا بغض النظر عن الضمير الذي يقدم بواسطته هذه المادة.

ويتضح من هذا التفسير، أن هذه المقولة تتضمن القارئ، الذي يجب أن يميز بين ما يدركه من وقائع العمل الذي يقرأه وبين ما يدركه حول الذي يقوم بنقل هذه الوقائع وهنا تتمفصل الرؤية وتبرز أهميتها كما أن هذه الرؤية السردية تتعلق أيضا بكمية الأخبار التي يدركها القارئ، أو درجة علم القارئ بها، وللوقوف على هذه الدرجة من المعرفة يجب أن ننظر إلى امتداد الرؤية (أو زاوية الرؤية) وعمقها (أو درجة نفاذها).[1]

وتحتل الرؤية السردية موقعا ضمن تركيبة الخطاب السردي قد يكون هذا الموقع داخليا، وبالتالي فإن الرؤية تكون داخلية، وقد يكون هذا الموقع خارجيا فتكون الرؤية خارجية، والرؤية الداخلية هي تلك التي تصور للقارئ أفكار الشخصيات وتستقصي أدوار الحياة النفسية لها في حين أن الرؤية الخارجية تقوم بوصف المظاهر فقط.

١- ينظر، المرجع السابق، ص ن.

الرؤية الداخلية، إذن رؤية ممتدة وعميقة في حين أن الرؤية الخارجية رؤية ضيقة وسطحية، إلا أن تودوروف لا ينفي الرؤية الخارجية، ونجده يتحدث عن مدى حضور الخارجي في الداخلي لأن الرؤى عادة تتوزع في العالم المتخيل، بحسب تعدد الشخصيات إذا استثنينا الراوي الذي يهيمن غالبا على الرؤى جميعها ثم يناقش قضية أخرى تتعلق بالرؤى الفرعية في المتخيل السردي، وهي وحدانية الرؤية وتعددها وقضية الرؤية المتحولة، وضمن هاتين القضيتين يميز بين رؤية ترى الشخصية من الداخل مما يعني بأن هناك تبئيرا داخليا، أو أن ترى الشخصية في مجملها ويعني هذا أن هناك ساردا عليما، ويمكن أن نميز الرؤيتين في طريقة السرد التقليدية التي يهيمن فيها الراوي العليم، وفي الطريقة الحداثية التي يكتفي فيها الراوي بمعرفة بعض الجوانب من حياة الشخصيات.(١)

٣-٢- الرؤية السردية بين الحضور والغياب:

وإلى جانب الموقع الذي تحتله الرؤية في البنية الروائية، وطبيعة الأخبار الموضوعية أو الذاتية، هناك مستوى آخر يمكن أن توصف الرؤية فيه، وهو غياب أو حضور هذه الرؤية، هذا الموقع يثير مسألة صحة أو خطأ هذه الأخبار، مما يجعل دور القارئ أساسيا في إدراك مدى صدق ما يدركه عبر الراوي، لأن هذا الراوي يخضع كل ما ينقله لوجهة نظره، التي ليس من الضروري أن تكون صائبة تثير هذه القضية جملة من المقولات النقدية، التي أولت اهتماما خاصا للقارئ واعتبرته جزءا مكملا للنص، إذ بدونه لا يمكن أن يكون النص نصا، إنه في هذه الحال التي يتحدث عنها يقوم

١- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ص ١٤٠.

بتصحيح ما يراه خاطئا، ويملأ الفجوات التي يتركها السارد الذي لا يستطيع أن يقول كل شيء حتى وإن كان ساردا عليما.[1]

٣-٣ـ الرؤية السردية وموقف القارئ التقويمي:

استدعت مناقشة المقولات فكرة التقويم التي يجب على القارئ أن يقوم بها بوصفه المعني بالخطاب الذي تجسده الرواية حيث أن مبدأ التقويم يقوم على اتخاذ موقف فكري –أيدولوجي – تجاه العالم الذي تمثله الرواية وهذا ما يزيد من أهمية دور القارئ، بحيث –كما يرى تودوروف– لا يجب أن يبقى القارئ متفرجا يقوم الأحداث من الخارج ، ويسلم بالأحكام التي تعطيها الرؤية من داخل النص، بل يجب عليه أن يغوص داخل هذا العالم ليعطى أحكامه، مما يعني أنه يستطيع رفض "الأحكام الأخلاقية أو الجمالية النابعة من الرؤية"[2] وفي المقابل يعطى أحكامه التي يمكن أن تتعارض مع أحكام الرؤية.

ويبين تودوروف الكيفية التي أخذ فيها الأدب الحديث يتخلى عن إعطاء رؤية تقويمية واضحة وبخاصة تلك الأعمال الأدبية التي تركز على الخطاب الأقرب إلى المناجاة الذاتية الذي يعود دائما على ذاته، وفي مثل هذه الأعمال تنعدم الرؤية ويتحول الاهتمام إلى سجلات الكلام.

١- يوسف الأطرش، أطروحة دكتوراه، بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، إشراف: د.عز الدين بوبيش، جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠٠٣، ٢٠٠٤، ص ١٨٤.

٢-ينظر، المرجع نفسه، ص ١٩٨.

٤ـ السارد والمسرود له:

إن جملة المقولات التي ناقشناها حتى الآن، تصب جميعها في اتجاه واحد، أي إنها تدور حول فاعل التلفظ أو الذات المتلفظة بوصفه حامل الرؤية أو السارد (الراوي) الذي يجسد الصوت السردي والذي تبنى عناصر السرد جميعها عليه وبه والسارد كما يعرفه تودوروف، يجسد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره للنفسية، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب الحكي "ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد".[1]

يتضح من هذا التعريف أن السارد، يحتل مكانة قاعدية في تشكل عناصر النص الروائي، لأنه يتحكم فيها جميعا انه يقيم الأحداث، ويبرز شخصيته في الوقت الذي يخفي فيه أخرى، كما أنه يصور نفسيات الشخصيات، ويترجم أفكارها، ويتحكم أيضا في صيغ السرد بحيث يملك سلكة عرض المشاهد أو سردها، كما أنه يفصل الزمن ويتحكم فيه، مما يعني أنه لا يمكن أن نتصور جنسا قصصا بدون سارد.

ويشدد تودوروف في الموضوع نفسه، على هذا الحضور الإجباري للسارد موضحا أن حضوره فعليا في فضاء العالم القصصي أو أن يكون متوقعا خارج هذا العالم، ويقوم بتصويره من الأعلى،[2] وفي هذه الحال فإن درجة نقله للعالم تختلف من حيث كونه عليما بكل شيء، أم بكونه يصور هذا العالم من الخارج.

١- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ص ن.

٢- المرجع السابق، ص ن.

سوف نبين تموقع السارد الراوي هذا بتفاصيل أكثر، وسيتم التفرقة بين السارد والكاتب، لأن الكثير من الدارسين والطلاب بخاصة، يخلطون بينهما إلى درجة أنهم لايفرقون بينهما.

والحقيقة أن الفرق بينهما شاسع، لأن حضور السارد، أو المتلفظ في الخطاب السردي لايكون بالضرورة الكاتب، إنما حضوره من باب الاستعارة، ومن ثم فإنه صيغة لغوية وليس حضورا فيزيولوجيا، وعلى هذا الأساس يستعمل بعض النقاد والدراسيين، مفهوم المؤلف الضمني لإزالة اللبس الكائن بين المؤلف الحقيقي والسارد التخييلي، الذي هو فكرة في الأصل.

ويثير هذا التوضيح مسألة الذات المتلفظة في الخطاب السردي التي تعرف عادة من خلال الضمير المستعمل في الصياغة اللغوية والذي نتعرف عليه غالبا منذ بداية فعل الحكي كما هو الشأن بالنسبة لضمير الغائب "هو" الذي يخفي وراءه الـ أنا المتلفظة وكثيرا ما يخلط هذه الـ أنا المتلفظة بالـ أنا الفاعلة،لأن التمييز، إذا، لا يتم على مستوى الضمير الذي يسرد القصة، أو الضمير المسرود فيها، إنما التميز يكمن على مستوى علاقة السارد بالقصة فيما إذا كان مشاركا في الأحداث، وفي الوقت نفسه ينقلها لنا أم يوجد خارج هذه الأحداث، ويقتصر دوره في نقلها وتقويمها.[1]

هذا هو الفرق الجوهري الذي ركز عليه تودوروف، لأنه هو الذي يحدد الصياغة اللغوية ويحدد مستويات الخطاب، ومستوى الذات المتلفظة، ومستوى ذات التلفظ وهذان المستويان يتضمنان ذاتا متلفظة مبتكرة، إنها ذات الكاتب التي تختفي وراءه

١- يوسف الأطرش، بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص ٢٢٠، ٢٢١.

الذاتين، إنها ذات متلفظة ملفوظة [1] تتموقع بين الـ أنا الساردة أو المسرودة، والـ هو المسرود عنه، إنها موجودة وتفرضها بالقوة طبيعة الخطاب المنقول سردا لأن الفعل المسرود، والذي يقوم به السارد عمليا وتصويريا، ليس بالضرورة أن يكون فعل الكاتب بل لا يمكن أن يكونه على الإطلاق إلا في حالات السير الذاتية أو الرحلات.

إن هذا التصوير للذوات التي تتضمنها الملفوظات السردية تبين بوضوح موقع الخطاب بوصفها الشكل المعياري الذي بنيت من أجله هذه التركيبة السردية أو تلك بحيث أن كل عملية تلفظ مهما كانت صيغتها السردية تتضمن أو تمفصل خطابا أو قانونا يوجد من قبل أن تتجسد عملية التلفظ ذاتها، وهذا القانون الذي يمكن أن يكون واقعيا، أو تخيليا لا يظهر إلى الوجود ولا يتحقق بالفعل إلا ضمن صيغة سردية حاولنا أن نبين ذلك من خلال هذه المناقشة.

ولتوضيح المسألة أكثر فيما يتعلق بتشخيص السارد، وعلاقته بالكاتب الضمني يلجأ تودوروف إلى تمييز ذلك في القصة والمسرحية، ففي الأدب المسرحي فإن كل الشخصيات تحتل مكانة متساوية من حيث إنتاج الكلام، حتى وان كانت إحدى هذه الشخصيات تقوم بدور السارد فإنها في هذا الحال تقاس، ويحدد موقعها بناء على ردود أفعال الشخصيات الأخرى تجاهها.

ويؤكد تودوروف على أهمية المسرود له، لأنه يقوم بوظيفة الربط بين السارد والقارئ كما أنه المسرود له يحدد الإطار الذي تتم فيه عملية السرد ويساعد القارئ

١- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ص ٥٦.

على تمييز شخصية السارد، ويعينه أيضا على فهم الأغراض السردية، كما يطور الحبكة ويوجه عملية التقويم.(١)

ويتضح من وظائف المسرود له، بأنه يمثل بوابة القراءة بحيث لا يمكن للقارئ الفعلي أن يدخل عالم الرواية إلا عبره، كما أن الكاتب لا يمكنه أن يشكل هذا العالم إلا عبر السارد، إنهما إذا طرفا التواصل السردي وبالتالي هما شرطان أساسيان للتحكم في عمليتي الإنتاج والتلقي بل هما شرطا الخطاب السردي يقوم بهما ويؤدي وظيفته التواصلية عبرهما.

ويتم تحديد الرؤية السردية من خلال طريقة السرد والمعاينة لطبيعة العلاقة التي تربط الراوي بحكيه،(٢) وما العمل السردي إلا كتابة يكتبها شخص تطلق عليه اللغة اسم المؤلف، هذا الأخير تتغير بداخله الشخصية دون انقطاع على مدى النسيج السردي، الأمر الذي أدى إلى تنوع أنماط الرؤية حسب مواقع الشخصية عند المهتمين بها:

جيرار جينيت	ت. تودوروف	نورمان فريلمان	واين بوث	شتانتسل	جان بويون	بروكس، ووارين
التبئير الداخلي	الراوي = الشخصية	الأنا المشاهد	الراوي المسرح	الراوي من شخصيات القصة	الرؤية مع	البطل يحكي قصته

1- Prince Gérald, introduction à l'étude du narrataire 14, 1973, p p 78-196.

2 -tzvtan Todorov, poétique, t2, collection –qu'est ce quelle structuralisme "édition de seuil –paris, 1968, P 58.

المؤلف العليم يحكي	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم	المؤلف الضمني	المعرفة المطلقة للراوي	الراوي > الشخصية	التبئير الصفر
المؤلف يحكي من الخارج	الرؤية من الخارج	المؤلف غائب عن القصة	الراوي غير المسرح	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي < الشخصية	التبئير الخارجي

الشكل يوضح أنوع الرؤية السردية حسب كل من جينيت –بويون –تودروف.

ونستخلص مما سبق أن البنية السردية للخطاب تتشكل من مكونات رئيسية هي الراوي والمروي والمروي له، فهذه العناصر تحدد لنا وضعية السارد وموقعه في النص الروائي.

- الراوي: هو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون اسما متعينا فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصور بواسطته المروي بما فيه من أحداث.(1)

والراوي وإن كان عنصر من عناصر العمل السردي لا يمكن وضعه مع بقية العناصر المكونة للعمل السردي وهذا راجع لكونه ذو فاعلية كلية تلغي وتحكم بشكل مطلق في العناصر الأخرى فهو صوت يختبئ خلفه الكاتب ويشكل له ستارا فنيا.(2)

١- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥، ص ٩.

٢- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، سلسلة الدراسات النقدية دار فراي، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٠، ص ١٨.

- المروي: هو كل ما يصدر عن الراوي وينتظم ليشكل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره الزمن والمكان وله مستويين:

الأول: متوالية من الأحداث المروية واصطلح عليه الشكلانيون الروس بالمبنى الحكائي.

الثاني: بالاحتمال المنطقي لنظام الأحداث واصطلحوا عليه بالمتن.[1]

فالمروي إذا لا يتحدد فقط بمضمونه، وإنما أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون.[2]

- المروي له: هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء أكان اسما معينا ضمن البنية السردية أم شخصا مجهولا.

ويرى برنس أن السردية كلها سواء أكانت شفوية أم مكتوبة تسجل أحداثا حقيقية أم أسطورية أخبرت عن حكاية أو أوردت متوالية بسيطة، فإنها لا تستدعي راويا فحسب، بل مرويا له أيضا أي شخصا يوجه إليه الراوي خطابه، ويكون شخصا متخيلا شأنه شأن المروي له.[3]

ونقول إذن أن العمل السردي هو بمثابة أرضية تتفاعل فيها عناصره الثلاث في شكل علاقات تساعدنا على كشف نمط بنية هذا العمل.

وأن الرؤية هي مكون ملازم للخطاب السردي، ويتم تحديد طبيعتها من خلال ما تظهره التقنية السردية ذاتها، وتحدد صفة الرؤية، فهي إما رؤية من الخارج يتم من

١- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص ٩.

٢- حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص ٤٦.

٣- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص ١٠.

خلالها رصد تصرفات وتحركات الشخصيات، كما يتم معها رصد الوقائع الخارجية، أو هي رؤية تجسد فيها وجهة النظر الشخصية فردية أو المتعددة، أو قد تكون الرؤية من الخلف وفيها يكون الراوي كلي الحضور ومطلق الهيمنة في الاختيار والأخبار وفي الأخير نخلص إلى أن: "تودوروف" انطلق في مفهوم الرؤية من مفهوم "الجهة" (aspect)، على أساس أن الرؤية هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي، وهكذا يحدد تودوروف "الرؤية" من خلال علاقة الحدث بالراوي:

- الرؤية من الخلف: الراوي يعرف كل شيء عن الحكي وعن الشخصيات.
- الرؤية مع أو الرؤية المرافقة: حالة تساوي المعرفة فالراوي لا يعرف أكثر مما تعرف باقي الشخصيات.
- الرؤية من الخارج: معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات.

واضح أن تودوروف يسعى إلى تبسيط أكثر الأمور التي يحتملها الجانب التطبيقي، ذلك أننا على مستوى التطبيق نجد أنفسنا مدفوعين للتعامل مع وجهة النظر في تعقيدها بشكل مختلف فالمسألة تتخذ على المستوى العملي التطبيقي، مظهرا آخر مغايرا، وأكثر تعقيدا مما ستبدو عليه في المستوى النظري الذي يسعى دائما ليكون واضحا وبسيطا، في التجربة الروائية، فليس هناك نماذج لوجهات نظر مرسومة على أساس شكل واحد، ومدعمة بانسجام محض، ولكن لنتجنب أن ننساق بعيدا يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تبسيطية.

أما في ما يتعلق بـ"جيرار جنيت" فقد استبعد مفهوم "الرؤية" لطابعها البصري وعوضها بمفهوم البؤرة.

وإذا تأملنا ما قام به كل من "تودوروف" و"جنيت" نستنتج أنهما يصدران عن وجهة نظر واحدة وإن اختلفت مصطلحاتهم، فما قام به "جنيت" لا يعدو أن يكون ترجمة أمينة لما قام به "تودوروف".

ويميز سعيد يقطين في الرؤية بين "الصوت" و"الشكل"، بحيث يقسم الشكل إلى قسمين تبعا لوضعيته، في حين يقسم الصوت إلى عناصر أربعة هي: الرؤية السردية وخارج الحكي، وداخل الحكي وذاتي الحكي، وهكذا نجد أنفسنا أمام علاقات متشابكة بين الصوت والشكل.

٥- البناء الفني للرؤية السردية في روايات لأحلام مستغانمي.

أنواع الرؤية السردية في ذاكرة الجسد:

لقد وجدت الرؤية النسائية في فضاء الجسد وحواسه فضاء ملائما لتجسيد ملامح الذات الأنثوية، حيث تعتبر الفضاء المهيمن على أفق فضاء النص السردي، والقارئ لكتابات أحلام مستغانمي يجد أنها تخط نصا قريبا من جسدها بحيث يتنفس النص هواءه ويعيد أصداءه، وتحمل قصة ذاكرة الجسد عند أحلام مستغانمي فتنة جانحة إلى الإثارة والاستفزاز، بغية فتح أجواء كتابية جديدة وممتعة، وقد كانت تجربتها معهودة في الغالب ببهاء مدهش ومميز وفريد، إنها كتابة جديدة تتطلع إلى خلق عالم مناهض ساحر بمخيلته التعبيرية يجنح نحو تكسير حلم كتابي، تتخذ فيه القصة فضاءات طيفية مضاعفة.

وتكتب أحلام روايتها "ذاكرة الجسد" لتجعلها منعطفا للنسيان فتحقق به هدفا أساسيا، وهو قتل الأبطال في حياتها، وبذلك "نتهي من الأشخاص الذين أصبح

وجودهم عبئا على حياتنا، وكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم وامتلأنا بهواء نظيف[1] وهو هدف يتكرر كثيرا في النص فكل رواية "هي جريمة نرتكبها تجاه ذاكرة ما وربما شخص ما، نقتله على مرأى الجميع بكاتم صمت ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه".[2]

ووفق هذا المنظور فان ما يقوم به خالد في "ذاكرة الجسد" هو قتل من نوع آخر، فالحب هو مشروع رواية بالنسبة لخالد، وحينما يخفق يحول المرأة إلى موضوع في لوحة أو موضوع حكائي في رواية، فالقتل الرمزي للآخر يتردد بوضوح حينا، وبإيحاء حينا آخر بسبب غياب الفعل الجسدي، وما إن تنتهي أحلام، حياة من قتل خالد رمزيا، حتى نجده مستغرقا في ممارسة قتل مضاد، مرة يجد في "اللوحة" بديلا للمرأة "يحاورها ويشتهيها "فجأة انتابتني رغبة جامحة للرسم، زوبعة شهوة الألوان تكاد توازي رغبتي الجنسية السابقة وتساويها عنفا وتطرفا، لم أعد في حاجة إلى امرأة شفيت من جسدي وانتقل الألم إلى أطراف أصابعي، في النهاية لم يكن السرير مساحة للذاتي، فيما أريد أن أصب لعنتي أبصق مرارة عمر من الخيبات[3] ومرة أخرى يلجأ للبحث عن نساء أخريات يمارس من خلالهن فعل القتل وذلك حين لا يتمكن من استعادة توازنه بالقتل الفني: "اخترتُ لي أكثر من عشيقة عابرة أثّثتُ سريري بالملذات الجنونية، نساء كنت أدهشهن ، وكنت كل مرة أقتلك بهن، حتى لم يبق شيء منك في النهاية ".[4] وأخيرا حين يدرك تماما أنه لم يفلح في التخلص منها يكتب روايته ذاكرة الجسد ليقتلها

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٨

٢- المصدر نفسه، ص نفسها.

٣- المصدر السابق، ص ٣١٧.

٤- المصدر نفسه، ص ٢٣٥.

متبعا الأسلوب نفسه الذي اتبعته معه "ستقولين لماذا كتبت هذا الكتاب سأجيبك أنني أستعير طقوسك في القتل فقط، وأنني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير".[1]

تكتب حياة، أحلام كتابها من أجل النسيان ويكتب خالد من أجل الذاكرة، فثمة نزاع ضمني يلف النص من أوله إلى آخره معمقا من هوة التعارض بين الشخصيتين الرئيسيتين في النص،[2] أما شبكة السرد التي تبين العلاقة الإشكالية بين القارئ والكاتب، المرسل والمتلقي يمكن تقسيمها إلى المستويات التالية:

أ- المستوى الأول: "باعتباره مرسلاً، يوجه المؤلف الواقعي، أي المبدع الحقيقي للعمل الأدبي رسالة أدبية إلى القارئ الواقعي الذي يعمل كمرسل إليه/ متلقي"[3] فحتما هناك من يكتب الرواية كونها لا تتوالد ذاتيا يجعلها تابعة ومرتبطة دوما بالعالم الواقعي بحبل سرة، إن المستوى الأول، هو الأكثر ملامسة للأجواء الواقعية فهو يقع خارج أي سلطة تخييلية.

ب- المستوى الثاني: وهو فضاء تخييلي، يمثل البناء الداخلي للحكاية: خالد،السارد كائن ورقي يوجه خطابه إلى (حياة،أحلام) المسرود له (كائن ورقي).

إن السارد والمسرود له في هذا المستوى وإن تقمصا دوري الكاتب والقارئ، فما ذلك إلا لتضييق الهوة بين الواقعي والمتخيل.

١- المصدر نفسه، ص ١٧٣.

٢- فريدة النقاش، "قراءة نقدية في رواية (ذاكرة الجسد)"، مجلة العربي، العدد ٤٥٧، ديسمبر ١٩٩٦، ص ١١٣، ١١٤.

٣- جاب لنتفلت (J.Lintvelt)، "مقتضيات النص السردي الأدبي" ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: رشيد بن جدو، ص ٨٨.

ثم إن وجود قارئ داخل القصة "يجعلنا نبقى مبتعدين ونحن نوسطه دائما بيننا وبين السارد، فكلما كان مقام المتلقي شفافا كلما كان ذكره في الحكاية صامتا، وكلما كان تماهي كل قارئ مع المقام الضمني حقيقي، كلما كان حلوله محله أكثر سهولة أو بعبارة أفضل: أكثر قهرا".[1]

وقد كانت رواياتها أكثر تفعيلا لمثيلاتها في توظيف الجسد وحواسه وعرضا لتواريخه وكشفا لأسراره، ففي كل من فوضى الحواس وذاكرة الجسد وعابر سرير تجسيد كلي للذات الإنسانية التي تنبض من روح المرأة، وقلنا في ما سبق أن الرؤية السردية تتحدد لنا من خلال علاقة الراوي بشخصياته.

ـ هوية الراوي في ذاكرة الجسد:

يروي الراوي في ذاكرة الجسد بضمير المتكلم أنا ويشارك في الأحداث إنه شاهد حاضر في النص هو المركز، وباقي الشخوص تدور في فلكه "فحين يتكلم الراوي عن (أنا) فهو يقدم كلماته وأفكاره ومشاعره، وقد يبتعد قليلا لينقل لنا، كلمات شخصيات أخرى تشترك معه في تطوير الأحداث التي يرويها".[2]

وهذا الراوي هو البطل خالد بن طوبال انه إنسان مثقف ورسام تشكيلي، يتوجه بالحكي إلى السمراء (حياة) بضمير المخاطب، إذ يقوم بدور الراوي وحياة بدور المروي له، أما المروي فهو الخطاب الذي يرويه، ويعيد روايته عبر الذاكرة أي ذاكرة الجسد، فخالد الراوي البطل، يروي لحياة رواية تعرف أحداثها، لأنها عاشتها

١- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص ٢٦٨.

٢- عبد الحميد محادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٩، ص ٢٥.

معه، والكاتبة أحلام تسلم القياد صوريا للبطل،الفحل، كي يحكي عنها، ويخبر قصتها ويعرب عن أفكارها ومشاعرها فجعلته موضوعا، بعد أن كان واضعا ومؤلفا للمواضيع.

لقد وظفت الروائية أحلام، الصوت المذكر كراو في حكايتها وفق شروطها وقوانينها، فهي السعيدة في لعبة الكلمات هذه إذ تقول على لسانه: "أم كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك، وتتفرجين على وقعها علي وتسعدين سرا باندهاشي الدائم أمامك، وانبهاري بقدرتك المذهلة، في خلق لغة على قياس تناقضك"[1] وفي ذلك إشارة على وعي الكاتبة، وترتيبها المسبق، لظهور الراوي المذكر، وهيمنة صورته في المنظومة الروائية، على صورتها هي، ولكن هذه السيادة الصورية، أو التقنية ما هي إلا خدعة لغوية أو استعارة جمالية لفكرة الصراع على مراكز القوى بين المؤنث والآخر المذكر.

وهذا نوع من الاستدراج الأنثوي الذكي، تتعلم به ممارسة فعل القتل الرمزي بالكتابة، من الذي سجنها وقتلها في التاريخ الثقافي العريض وفرض عليها شروطه وقوانينه إذ تقول: "إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص، الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتلأنا بهواء نظيف"[2] وهنا صوت الراوي المذكر، ينزاح عن المركز ويكتفي بالتقديم، وإدارة الكلام وتتجلى الفكرة أكثر في: "يومها تذكرت حديثا قديما لنا، عندما سألتك مرة... لماذا اخترت الرواية بالذات وإذا بجوابك يدهش.

١- أحلام مستغانمي، ذاكر الجسد، دار الآداب، ط ١٦، بيروت، لبنان، ص١٩.

٢- المصدر السابق، ص ٢٣.

قلت يومها بابتسامة، لم أدرك نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل: "كان لا بد أن أضع شيئا من الترتيب الداخلي وأتخلص من بعض الأثاث القديم، إن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض، كأي بيت نسكنه، ولا يمكن أن أبقى نوافذي مغلقة، هكذا على أكثر من جثة".(1)

لا يعرف الراوي كل شيء على الشخصية في هذا المقطع، وإلا لما أصيب بالدهشة من جوابها، لقد اكتفى بطرح السؤال، لا من أجل تنشيط حوار بينه وبين البطلة/ حياة، بل سؤال لا يملك الإجابة عنه حقا، ويشغل مداركه وحواسه، ولهذا كان مبهورا بها، غير منتظر لهذا الجواب.

ودلالة أن الملفوظات في هذا المقطع، محملة بإشعارات جمالية توحي بصوت المؤنث (ترتيب، أثاث، نفض، نوافذ) وصورة نوافذي مغلقة، عبارة توحي بالوجدان والقلب، لتؤكدها كلمة أعماقنا، وهو معجم متشبع بروح الأنثى العاشقة للترتيب وبما أن الذات كاتبة مبدعة، فهذا الفعل معادل موضوعي، لعملية الإبداع الفني التي تقوم مقام ترتيب البيت لدى الأنثى العادية.

فموقع الراوي هو الذي يحدد لنا رؤيته لشخصياته، وفي رواية ذاكرة الجسد تتحدد الرؤية السردية كما يلي:

5-1-1- الرؤية مع:

الراوي في رواية ذاكرة الجسد يتموقع مع الشخصية المركزية فهي بمثابة المحرك الرئيسي، حيث ينصهر في الشخصية ليتجلى العالم بمنظور هذا البطل إذ تنصهر شخصية خالد بن طوبال في عالم الشخصيات الروائية المستعملة في هذا العمل، فنجده

1- المصدر نفسه، ص 23.

يروي على لسان شخصية "سي الطاهر" قبل وفاته عن تسمية المولودة الجديدة فيقول: "لو قدر لك أن تصل إلى هناك أتمني أن تذهب لزيارتهم حين تشفي وتسلم هذا المبلغ إلى أما لتشتري به هدية للصغيرة، وأود أيضا أن تقوم بتسجيلها في دار البلدية لو استطعت ذلك، فقد يمر وقت طويل قبل أن أتمكن من زيارتهم ".[1]

والراوي في هذا العمل أيضا يلبس عباءة الشخصية الرئيسية حيث يتحدث على لسانها وينظر إلى العالم من خلال عينيها، فيعطي رأيه ووجهة نظره التي يراها في الواقع ويفهم ويفسر ويحلل من خلالها، وهنا تتوحد الرؤية من منظور الراوي المتغلغل في الشخصية المركزية، وأحلام مستغانمي في الأساس تتبنى هذا النمط شأنها شأن الروايات الحديثة ذات الطابع الحي والمنطوق لا الجامد المتحجر الذي ساد في الروايات الكلاسيكية التي تعتمد على النقل والحكي الحرفي.

ويفضح الراوي خالد الهوية المتوارية للمؤنث المتخفي وراء حجاب اللغة، في قوله: "أم تراك لبست القناع، فقط لترويج لبضاعة في شكل كتاب، أسميتها "منعطف النسيان" بضاعة قد تكون قصتنا معا، وذاكرة جرحي".[2] يحمل هذا النص تعارضا ضمنيا بين النسيان، والذاكرة وتبرز سلطة المؤنث وخصوصيته، وإن لبس قناع الذكورة واستعارت صوته، وهب السلطة السردية نكهتها المميزة[3] و ذلك عن طريق تلاعب الضد بين (الخفاء والتجلي) و(النسيان والذاكرة)، (القتل، والخلود)، فتبرز الذات الكاتبة، من خلال العلاقة بين الثنائيات المتعارضة، وقد أخبرنا بذلك الراوي

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٤٦.

٢- المصدر السابق، ص٢٢.

٣- وجدان الصائغ، الأنثى ومرايا النص، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، دمشق، سوريا، ٢٠٠٤، ص ١٩٣.

من قبل، خلق لغة على أساس تناقضك، والتي جعلته يتحدث، ويحلم ويفكر، ويحب ويتذكر، على مقاس اللغة المؤنثة، والذات الكاتبة تتدخل ولكن دون ضجيج، وتتحكم في السرد في الجلاء بصوت الراوي، لتعيد تقسيم الأدوار، وفق إيديولوجيا أنثوية ودون الحاجة إلى صوت، وفي ذلك دلالة على ارتكاب فعل القتل المجازي في حقه بالكلمة أو بالرصاصة من مسدس كاتم الصوت، وهي بهذا الصنيع، تزيحه عن المركز الذي احتله وقتا طويلا.

تتأسس الرواية -إذن- منذ البداية على فكرة كسر الفحولة، حينما كان خالد محاربا في الجبهة، ويملك جسدا كامل الأعضاء، والزمن الثاني زمن الرجل الناقص، حيث صار بتر الذراع علامة على عصر ثقافي جديد، يخرج فيه الرجل من الفحولة، ذات السلطان المطلق، واليد العليا فوق كل ما هو مؤنث، إلى حال جديدة تتخلى فيها الفحولة عن سلطتها المطلقة وتدخل في علاقات نسبية مع الأنوثة وتحدد شروط الواجهة ومجالاتها، داخل نص مشترك يشترك فيه الرجل مع المرأة في الكتابة [1] فبينما كتبت البطلة "حياة" رواية "معطف النسيان" كتب الراوي،البطل خالد رواية ذاكرة الجسد ويظهر ذلك جاليا من خلال القول:" أنت تملئين ثقوب الذاكرة الفارغة بالكلمات فقط وتتجاوزين الجراح بالكذب، وربما كان هذا سلاح تعلقك بي، أنا الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمرك، وأعرف ذلك الأب الذي لم تريه سوى مرات في حياتك، وتلك المدينة التي كنت تسكنينها ولا تسكنك، وتعاملين أزقتها دون عشق، وتمشين وتجيئين

١- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط ٢، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧، ص ١٨٧.

على ذاكرتها دون انتباه، أنت التي تعلقتي بي لتكتشفي ما تجهلينه، وأنا الـذي تعلقـت بك لأنسى ما كنت أعرفه... أكان ممكنا لحبنا أن يدوم؟".[1]

إن الراوي في هذا النص يعلم أكثر مـن الشخصـية، تفاصـيل خاصـة بطفولتهـا، ولأنه كان رفيق والدها في الجهاد هي تطمح إلى حبه لأنه يمثل لها الذاكرة، وهو يطمح إلى حبها لأنها تمثل له النسيان نسيان خيبته وفشله في المعركة التي انهـزم فيهـا وخـرج منها مبتور الذراع، ونسيان أنها وصية حتى لا ينسحب مهزوما من ساحة العشق.

وأهم ما في الأمر أن شخصية خالد الراوي، تكاد تتمـاهى مـع شخصـية البطلـة حياة، أحلام، التي انتقلت من كتابة الشعر إلى كتابـة الروايـة، وهـو أيضـا تحـول مـن الرسـم إلى كتابـة الروايـة،الأولى لنسـيان يطلـب ذاكـرة، والثانيـة، لـذاكرة تطلـب النسيان.... فكانت مبارزة روائية فريدة، كيف يمكن أن تنتهي علاقتي الاستثنائية بحياة إلى مبارزة بالقتل بواسطة الروايات؟[2] وهو سؤال ملـح يكتنـف الـنص الروائـي في أكثر من موقف كلامي.

ويتصدر الراوي خالد بن طوبال الحكي، وهو الذي يضع مسافة نسبية بن الكتابة وبين المتلقي، أي بين ذات الكاتبة وبين تاء التأنيث التي تريد التملص منهـا، حتـى لا تظهر الرواية وكأنها رواية ذاتية، لسيرة الكاتبة، غير أن أحلام التي تظهـر مـن البـاب لكي تصرف الأنظار عنها، تعود من النافذة بطريقة أخرى، ذلك أن خالد يعلمنا بـأن بطلة روايته التي اسمها "حياة" هو ليس كـذلك في الواقـع، لأن اسـم حيـاة هـو مجـرد

١- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص ٤٩.

٢- المصدر نفسه، ص ٥٠.

شيفرة[1] وبين أحلام الابنة، وحياة العشيقة، يعيش الراوي البطل ازدواجية، وتمزقا، وتعلوا أصواته وتنخفض بين الحوار، والمناجاة، وتلبس الحبيبة أكثر من لباس فهي الأم، وهي الوطن وهي العاشقة وهي المعشوقة،وهي الظالمة،وهي المظلومة: "يا امرأة كساها حنيني جنونا، وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن، إنها أكثر من امرأة، وأكثر من أنثى، وأكثر بكثير من مجرد حبيبة، إنها مدينة" (٢)

ويمكن أن نخلص إلى أن الراوي في "ذاكرة الجسد"، يهدف إلى زعزعة مفهوم الراوي، البطل المهيمن على السرد، وتكسير معنى البطولة التقليدي، الذي سيتأثر الراوي، البطل، بكل مكاسبه المعنوية، وفي ذاكرة الجسد تلعب إستراتيجية الضمائر دوامهما وكأن البطل يصاب بانفصام الشخصية، حيث نجده هاويا للعبة الضمائر فتارة يتحدث الراوي بضمير الأنا ليسكن الشخصية، ويعبر بأحاسيسها وتارة نجده يعبر بالضمير هو، وهذا إن ،دل على شيء فإنما يدل، على رغبة الكاتبة في التعبير عن ذاتها ومكنوناتها وما يختلجها من أحاسيس، ولكنها تتخفى وراء شخصية الرجل (هو) وتجسد لنا في أقواله ما تريد هي قوله لأنه الرجل الممارس للسلطة ، وهي التي منعتها الظروف والأسباب بالبوح به كواقع المجتمع مثلا، وكرامة المرأة الجزائرية التي تمنعها من أن تكون صيدا سهل المنال.

وهنا الضمير "أنا" يتخفى وراء الضمير هو ولكنه بصدد تعبير عن قول الراوي ونجد الراوي خالد يمنح نفسه حق المزاوجة والاندماج في شخصياته، فيعيش واقعها رافضا له ومتأزما معه ماقتا لحاله في الحياة حين فيقول على لسان خالد: "ولا أدري

١- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٤، ص ١٠٨.

٢- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص ٤٨.

إذا كان سي الطاهر في أعماقه يفضل لو كان مولوده صبيا ...كما علمت فيما بعد أنه حاول أن يتحايل على القدر وأن يترك قبل سفره اسما احتياطيا لصبي، متجاهلا احتمال مجيء أنثى، ربنا فعل ذلك بعقلية عسكرية[1] فنجده يحزن مع شخصياته، ويحس بآلامها ويحاول العودة معها بذاكرته إلى الوراء، ويتدخل في صيرورة الأحداث، ويبدي بعض التعاليق والتأملات، وكأنه شاهدا على واقع الشخصيات، فالراوي خالد هو الذي يحدد رؤيته مع شخصيات الرواية "ذاكرة الجسد"، فعندما أراد التعرض لحقيقة ودناءة الوضع السياسي، ورفضه الدخول في عالم المجون والفساد، الذي عم البلاد عبر عن سخطه عن الطبقة التي انقادت وراء إغراء السمسرة، وهذا ما يتضح في قول: "هذه المدينة الوطن، التي تدخل المخربين وأصحاب الأكتاف العريضة والأيدي القذرة من أبوابها الشرقية وتدخلني مع طوابير الغرباء وتجار الشنطة... والبؤساء".[2]

ثم يواصل غضبه على كل ما جادت به بلاده من فاسدين خرجوا من بطنها وأصبحوا بمثابة الأعشاب الضارة،إنهم أصحاب المظاهر المزيفة وعديمي الفكر والثقافة، قلوبهم ميتتة أعدمتها المادة وأعدموا بدورهم هذا الوطن، فيقول: "أصحاب البطون المنتفخة والسجائر الكوبية، والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه، أصحاب المهات المشبوهة، أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة".[3]

١- المصدر السابق، ص ٦٨.

٢- المصدر نفسه، ص ٩٩.

٣- المصدر نفسه، ص ٣٥٤.

وينعتهم أيضا بقوله: "...أصحاب النظريات الثورية والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة والفيلات الشاهقة..."[1] نلاحظ في هذا المقطع السردي حضور السارد في فعل الحكي، انه هو الذي شهد السجان وهو يفتح الباب، وهو الذي سمع خطابه، هو الذي وصف الطريقة التي أغلق بها الباب، وهو الذي شاهده عندما انصرف، وكيف انصرف، إن هذه الصياغة السردية تتضمن ضمير الغائب، الذي يعود على الشخصية الفاعلة وضمير الـ "أنا" الساردة التي وقع عليها الفعل.

ونخلص إلى أنه لا يجب الخلط بين الذات المتلفظة، والذات التي يقع عليها التلفظ عندما نريد تحديد موقع السارد ضمن العالم المتخيل، لأنه يجب أن نفرق بين الضمير السارد، والضمير المسرود وهذا السرد، بطبيعة الحال، هو نوع من السرد التقليدي، إلا أننا من وجهة نظر المتلفظة، والذات المتلفظ عنها، يمكن أن نميز بين المسرود عنهم، ويدل عليه ضمير الغائب هم، وهناك سارد يصور حدثا قصصيا يوجد خارج هذا الحديث، إلا أنه يؤكد حضوره، ويتكلم عنهم، انه الـ "أنا" الساردة.

ويختلف موقع السارد في النموذجين، ففي الحالة الأولى نراه داخل العالم المتخيل، أي انه سارد ومسرود عنه، أما في الحلة الثانية فإنه بعيد كل البعد عن العالم المتخيل، انه متمو قع خارجه ويلتقطه التقاطا بجميع تفاصيله، وبناءا على هذا الفرق الذي يظهر على مستوى حضور أو عدم حضور السارد في العالم التخييلي إذ يمكن أن نميز بينه وبين الشخصيات الفاعلة، وبينه وبين الكاتب، حتى وان كان ضمنيا، وتتجسد الرؤية المشتركة للراوي مع خالد بن طوبال ليصورا لنا (سي شريف) على أنه مثال الإنسان الانتهازي الذي باع وطنه أولا ثم باع ابنة أخيه عندما زوجها لرجل مثله.

١- المصدر السابق، ص ٣٥٥.

ثم يتفق الراوي مع الشخصية الرئيسية في زاوية يرى فيها من يحب وطنه الأول قسنطينة ووطنه الثاني حب حياته حياة، فصورهما في مرتبة واحدة، يقول: "يا قسنطينة الحب والأفراح والأحزان والأحباب، أجيبي أين تكونين الآن؟ ويقول: "يا امرأة كساها حنيني جنونا وإذا بها تأخذ تدريجيا،ملامح مدينة وتضاريس وطن"[1].

فحياة عند خالد بن طوبال هي تجسيد للوطن كما أنها تجسيد فعلي للمرأة العربية القسنطينية، فهو معجب بشخصيتها وواقع في حبها حد الثمالة، وقد أدرج الحلي في روايته، وهذا الأخير دليل على تجسيد المرأة القسنطينية، فيقول: "كان إحدى الحلي القسنطينية التي تعرف من ذهبها الأصفر المظفور، ومن نقشها المميز تلك "الخلاخل" التي لم يكن يخلو منها في الماضي، جهاز عروس ولا معصم امرأة من الشرق الجزائري."[2]

ومن زاوية أخرى يصور لنا الراوي شخصية (سي طاهر) -والد حياة- فيرى فيه الرمز والقدوة للنضال والجهاد.

ثم نجد الراوي يقارب بين الحياة القسنطينية، والتي تنتمي إليها حياة بحشمتها العربية، وبين البيئة الغربية التي تجسدها عشيقته (كاترين) حيث لا يتردد في إعطاء صورة عن قرب لهذه الفتاة الباريسية، فالتقط لنا مشهد تصويري يظهر فيه الإنسان الأوروبي الجاف والخالي من الإنسانية والفارغ من الأحاسيس فيقول: "ولكن شعرت لحظتها وهي جالسة في الأريكة المقابلة لي تشاهد الأخبار، وتلتهم (سندويتشا)

1 المصدر السابق، ص ١٣.

٢- المصدر نفسه، ص ٥٤.

أحضرته معها، أنها امرأة كانت دائما على وشك أن تكون حبيبتي، وأنها هذه المرة - كذلك- لن تكون".[1]

فكاثرين عند (خالد) مثل بلادها باريس هرب إليها من واقعه المحتوم، فهي لم تكن ولن تكون أبدا الملاذ الذي يطمأن بالرجوع إليه، فكانت بمثابة امرأة فارغة تشبع رغباته لا غير.

وهي في ذلك مثل بلدها الذي لم يحض في قلب (خالد) ولم يزده إلا حنينا وشوقا لجسوره بلاده قسنطينة، فلم تشبه باريس ولم تنسه بلده الأصلي، فكانت بمثابة لوحة شغف تعيد ذاكرته إلى الوراء، فهو يبحث عن وطنه في غربته.

والدارس لرواية ذاكرة الجسد يلمس معاناة (خالد) وتله لمعظم شخصياته (زياد، حسان سي الطاهر...) فالراوي يحوم حوله الموت الذي اختطف أعز الناس إلى قلبه، وهذا ما يفسر لنا النظرة المأسوية لعلاقة خالد بالعالم فدائما نجده في حالة فرار إلى مجهول من عقدة الموت، كما نجد أبطال الرواية حكم عليهم بالعقم، ويؤكد هذا العقم قول (خالد) "لم تكن لي زوجة ولا سرير شرعي".[2] فعلى لسان الراوي الذي مثله شخص (خالد) أمكننا من الوصول إلى حقائق أرادت أحلام أن تفهمنا إياها ومن الملاحظ أيضا أن عقدتي الموت والعقم تسكنان الراوي وهذا راجع إلى واقعه المأزوم.

وفي الأخير، نقول أن الراوي يرى العالم من خلال وصفه لحركات شخوصه وسكناتهم بشكل يجعلها أحاسيس وأمزجة تجسد تقنية الرؤية مع حيث نجدا الراوي

1- المصدر نفسه، ص ٧٦.

2- المصدر السابق، ص ٧٥.

يتموقع في زوايا مختلفة يتمرد من خلالها عن سنن الحياة، ويعد هذا الفهم تقديما من الراوي على لسان شخصياته.

٢.٥ـ الرؤية من خلف:

نستطيع أن نطلق عليها مرحلة الراوي العليم، فالراوي يكون شبيه بالظل لشخصياته يقبع خلفهم ويعرف أسرارهم وخباياهم تجده يتجول في عرفهم يعلم ما في منازلهم وحتى ما في جدران ذاكرتهم، ويقدم لنا طرحا دقيقا حول شخوصه يصل به حد إدراك ما يجول في عقولهم، ويحس مآسيهم، ويقدم لنا صورة حية مليئة بالتفسيرات والشروح، أي أنه وباختصار يعرف حتى أكثر مما تعرفه الشخصية عن نفسها.

و(خالد بن طوبال) في ذاكرة الجسد يظهر لنا راويا عليما بما يدور في خلد أبطاله، فيظهر بصورة المتحكم في زمام الأحداث ليظهر لنا كتابا مفتوحا دون تصنع وبلا الأكاذيب، حيث يقول في وصفه لكاثرين: "إنها امرأة تعاني من عجز عاطفي ومن فائض من الأنانية، ولذا لا يمكنها أن تهب رجلا ما يلزمه من آمان".[1]

فخالد هنا يصور لنا النساء الأوروبيات كشخصية كاثرين التي تمثل المرأة المتصنعة والتلقائية، المرأة التي تحمل في صفاتها نقائض الحياة، فالراوي يهرب إليها من وحدته، فيصفها حد الوصول إلى عجزها العاطفي وفائضها الوافر بشخصيتها الأنانية، فالراوي هنا وصل حد معرفة ما قد يصدم الشخصية ذاتها لو صرح به، ثم ينقل لنا درايته عن شخصية (سي طاهر) فيقول: "كان سي الطاهر يعرف متى يبتسم ومتى

١- المصدر السابق، ص ٧٦.

يغضب، ويعرف كيف يتكلم ويعرف أيضا كيف يصمت، وكانت الهيبة لا تفارق وجهه".[1]

فقد أسهب الراوي هنا في ذكر صفات (سي الطاهر) وخصاله النبيلة ليجعلها بصدد شخصيته تاريخية، نقل لنا من خلالها روح الثورة التي تتأجج وتسري في عروق هذا المناضل بكلامه الرزين وشخصيته القوية، فيختفي الراوي خلف شخصية (سي الطاهر) وأوصل لنا ما تحمله هذه الشخصية من حب للوطن لتتجلى لنا رؤية سي الطاهر من خلال عيني خالد بن طوبال وما يعرفه عنه.

فهنا تتضح الرؤية من خلف، والتي تصل بنا لفهم ومعرفة وجهة نظر الراوي العليم كل العلم بمجال شخصياته، لتصل إلينا تلك المعرفة، وتقلص لدينا مساحة الغموض، والإبهام، وننظر من منظور الراوي كذلك، لتتقرب لنا الصورة الحية لشخوص الرواية والجدول التالي يبرز مسار رؤية الراوي في ذاكرة الجسد:

السارد(الراوي)	الموضوع	الصفحة
خالد	أذكر أنني قلت لك يومها و أنا أودعك عند باب القاعة: -لا تنسي كتابك غدا.. أريد أن أقرأك	٩٦
خالد	ذهبت بالغموض الضبابي الذي جئت به نفسه وبقيت عند عتبة ذلك الباب الزجاجي، أتأملك تندمجين بخطى المارة وتختفين مرة أخرى كنجم هارب وأنا أتساءل بشيء من الذهول	٩٨

١- المصدر نفسه، ص ٢٩.

خالد	كان إذا غير زياد بدلته، شعرت أنه يتوقع قدومك، وإذا جلس ليكتب فهو يكتب لك، وإذا ترك البيت فهو على موعد معك نسيت في زحمة غيرتي، حتى الأسباب التي جاء من أجلها زياد إلى باريس	٢١٤
حياة	وإذا بالموت والحياة يهجمان علي معا، وأنا أرى ثيابه أمامي، ألمس كنزته الصوفية الرمادية، وجاكيته الجلدي الأسود الذي تعودت أن أراه به، ها أنا أملك حجة حضوره، وحجة غيابه، حجة موته ... ها أنا معه ودونه، أمام بقاياه	٢٥٥
خالد	غدا سيكون عرسك إذن وعبثا أحاول أن أنسى ذلك، وأمشي في شوارع قسنطينة، يسلمني زقاق إلي آخر، وذاكرة إلي أخرى أما قلت انك لي مادمنا في هذه المدينة؟	

٥-٣- الرؤية من الخارج:

سبق وذكرنا في الرؤية من الخارج يوضع فيها الراوي موضع الحايد فالمتلقي هنا معه في نفس الدرجة، حيث يستفيد من المعلومات التي يقدمها الراوي حول الشخصية، والتي لا ترقى لمستوى يمكن الملتقي من الغوص إلى أعماق الشخصية، ليحس بما تحسه، فهو يجد نفسه أمام معلومات شحيحة حولها.

وهي لا تخرج عن إطار الوصف السطحي الوجيز، أو مشهد تصويري يتوخى فيه الراوي النقل الحرفي للأحداث بكل موضوعية.

وتتجلى الرؤية من الخارج في مواضع ليست بالكثيرة في رواية ذاكرة الجسد نذكر منها: وصف الراوي لزوجة حسان (عتيقة)، والتي هي مثال المرأة القسنطينية التي تشغلها هموم الحياة شأنها شأن أي امرأة عادية همها الوحيد العناية بالأولاد وتلبية حاجيات زوجها فيقول عنها: "كانت كثيرة الحركة ومشغولة عنا وعن أولادها بهمومها النسائية".[1]

فلم تكن لنا خلفية عن هذه الزوجة، فمعرفة الراوي هنا بالشخصية هنا لم تدخلنا إلى أغوارها، حيث نجد أنفسها بصدد وصف أقل ما يقال عنه أنه وصف بسيط.

وقد عرض لنا في موقع آخر ويلمحه خاطفة عن صديق له في سجن الكدية هو (إسماعيل شعلال) فلم يفدنا عنه بمعلومات كافية تكون لدينا صورة واضحة حول هذا الرجل، بل جعلنا نكون له في مخيلتنا ما أراد الراوي لنا أن نعلمه، ليدخلنا في متاهة الفضول، فالراوي لا يختار شخصياته حتى ولو كانت المعلومات التي قدمها عنها معلومات مقتضبة إلا أنها تحمل رمزا في ذاكرته فيقول عن إسماعيل شعلال: "هناك إسماعيل شعلال، كان مجرد عامل في البناء، وكانت له مهمة حفظ وثائق: حزب الشعب وأرشيفه السري...".[2]

---

١ - المصدر السابق، ص ٢٤٠.

٢- المصدر السابق، ص ٢٢٠.

ويتكلم كذلك في موقع آخر عن "بلال حسين" ويفيدنا عنه بالقليل، فيقول: "وهنالك (بلال حسين) أقرب صديق إلى سي الطاهر، أحد رجال التاريخ المجهولين، وأحد ضحاياه، كان بلال نجارا، لم يكن رجل علم ولكن على يده تعلم جيل بأكمله الوطنية فقد كان محله القائم تحت جسر (سيدي راشد) مقر الاجتماعات السرية".[1]

فرفقاء سي الطاهر يعدونه الرمز بالنسبة لخالد، فقد كان كلهم محل إعجابهم، رغم أنه لم يقدم لهم الكثير، إلا أنه فسح لنا المجال لربط صورهم بالثورة المجيدة فتولدت لدينا صور عن أبطال جاهدوا من أجل الوطنية وعن حديث الراوي (خالد) عن شخصية ناصر الحاضرة في بداية الرواية حيث قدمه إلينا على أنه ابن سي الطاهر، وقد أظهره أنه تلك شخصية عنيدة، فقد وضع الراوي نفسه في موقع تمكن من خلاله رصد شخصية ناصر معتمدا على صفات أبيه ليصبها في الابن، ويقدم لنا معلومات سطحية عنه، حين قال: "فحل ناصر، جدير بأن يكون ابن سي الطاهر لم ألتق به بعد، ولكن أتوقع أن يكون (راسو خشين...) مثل أبيه أن يكون عنيدا ومباشرا مثله".[2]

وفي وصفه لحادثة وفاة أمه جعلنا في حالة دهشة وترقب حول سبب الوفاة، فقد قدم لنا الراوي الحدث دون تعليقات أو شروحات حيث قال: " فأجبته أنها توفيت منذ ثلاثة أشهر، وأعتقد أنه فهم كل شيء فقد قال وهو على كتفي، وشيء شبيه بالدمع يلمع في عينيه: رحمها الله

لقد تعذبت كثيرا".[3]

١- المصدر نفسه، ص ٢٢٠، ٢٢١.

٢- المصدر نفسه، ص ١٤١.

٣- المصدر السابق، ص ٢٣.

ونجده في موقع آخر ينظر إلى كل من شخصيتي زيادة وحياة نظرة سطحية لا تعدو معرفة الشخصية ذاتها، فلا يعرف ما دار بينهما من أحداث لينقل لنا ذلك الموقف المليء بالحيرة والشكوك، إذ بعد سفره إلى غرناطة لم يكن مطلعا على ما حدث بين الشخصيتين، ولم يطلعنا نحن أيضا على الكثير، فنجد أنفسنا معه مبتعدين شوط لا بأس به من الأحداث، فيقول: "ما الذي كان أشد إيلاما لي: أن أدري أنك مع رجل آخر، أم كأن يكون ذلك الرجل هو زياد لا سواه، وتتم خيانتي في بيتي في غرفة لم أتمتع بك فيها؟ إلى أي حد ستذهبين معه... والى أي حد سيذهب هو معك؟... فهل سيخونني؟"،[1] هذه جملة من التساؤلات التي لا توجد إجابة لها، فهو لم يقدم لنا الإجابة وتركنا في مصاف التائهين الباحثين عن الحقيقة.

لنقف مع الراوي قليلا ونمعن النظر في مكنونات الشخصية فنجد أنفسنا غرباء عن الشخوص، حيث يترك الراوي المجال لمخيلتنا حتى تكشف عن الشخصية وطباعها.

أما شخصية زياد فيقول عنه: إنه إنسان متقلب، مفاجئ لن يفهمه أحد ولن يجد أحد مبررا لسلوكه.[2]

نجد الراوي (خالد بن طوبال) يخبرنا عن ميزاج زياد المتقلب، حيث راح يسرد علينا تصرفاته ليرسم في النهاية صورة له في أذهاننا على أنه تلك الشخصية الغامضة التي تبحث على حب الاكتشاف، فلولا علم الراوي الدقيق من خلال رؤيته الخلفية، لما تولدت لدينا تلك الصورة، ثم يقف وراء شخصية (حسان) ملاحظ من موقع

١- المصدر نفسه، ص ٢١٤، ٢١٥.

٢- المصدر نفسه، ص ١٤٥.

يمكنه من التسلل لفهم هذا الإنسان الطاهر البريء فيقول: "كان حسان نقيا كزئبق، وطيبته الساذجة، كان يخاف حتى أن يحلم وعندما بدأ يحلم قتلوه".[1]

ثم يتحدث لنا عن ياسين فيقول: "رفضوا أن يطلقوا سراح ياسين وبقي في سجن الكديا أربعة عشر شهرا، يحلم بالحرية وبامرأة مستحيلة تكبره بعشر سنوات أذكر أن ياسين كان مدهشا دائما، كان مسكونا بالرفض، برغبة في التحريض والمواجهة".[2]

فالراوي هنا يوضح لنا رفض هذه الشخصية وعنادها لينقل لنا عدوى تمردها وينقل عالما مليئا بأحلام المقتصرة على الحرية، إلا أن هذا التصوير لها لا يتعدى الآخر المتلقي في معلوماته عن الشخصية فنجده يتكلم عن هذه الشخصية، ياسين، الغامضة دون اللجوء إلى أي تفسيرا يوضحها.

٥-٢- أنواع الرؤية السردية في فوضى الحواس:

إن ما يميز فوضى الحواس هو الحركة السردية البارعة وحيوية الشخصيات والإغراق في التخييل، فمن المفاجئ في السرد الحديث أن تنقلب الأدوار، بحيث تكون الشخصية الرئيسية في فوضى الحواس هي أحد قراء ذاكرة الجسد: "بالرغم من كل هذا، يبقى الأمر مربكا فأنا لا أريد أن أصدق أن ذلك الرجل الذي ما انفك منذ ستة أشهر يقلب حياتي رأسا على عقب، هو (خالد بن طوبال)، ذلك الكائن الحبري الذي خلقته منذ عدة سنوات، ثم نسيته داخل كتاب، ألقيت به إلى جوف مطبعة كما نلقي بجثته إلى البحر بعد أن نثقلها بالصخور، لكي لا تعود إلى السطح، ولكنه عاد"[3].

١- المصدر السابق، ص ٣٩٥.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٢٤، ٣٢٥.

٣- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، ص ٢٧٤.

نحن إذن أمام قارئ يقع في حب حياة، و يتقمص شخصية خالد بطل ذاكرة الجسد، وهكذا يرشد المتلقي إلى الكيفية التي تنتظم فيها الأدوار، فثمة شخصية قرأت ذاكرة الجسد ورغبت إعجاب وأن تقع في حب الكاتبة: "يوم التقيت بك أصبح عندي يقين بأن حياتي ستطابق بطريقة أو بأخرى، قصتك معي، حتى أنني خفتك، وكثيراً ما راودتني رغبة في عدم الاتصال بك، لو تدرين كم أحببتك، وكم حقدت عليك بسبب كتاب".(1)

وعلى هذا النحو ينعطف السرد، ليُدخل المتلقي في مجاز طويل من الترقب والتخيل، إلى الحد الذي لا تتصور فيه (حياة) أن قارئا لكتابها الأول وقع في حبها:

"إذا كان من المعقول أن تحب كاتبا حتى تتوهم أنك بطل من أبطاله، فأين العجب في أن يحب كاتبا بطلا من أبطاله، حتى يتوهم بدوره أنه موجود في الحياة وأنه حتما سيلتقي بي يوما في مقهى".(2)

بمعنى ما، فالحكاية تتجاوز راويتها، وتحيل على واقع روائي متحقق، هو ذاكرة الجسد، يأتي هذا التقاطع والامتداد بين روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس إن كل قراءة مفترضة لرواية فوضى الحواس لا بد أن تأخذ في اعتبارها توازي هاتين التقنيتين، أي (التقاطع والامتداد).

وإن شبكة التخيل هذه تضع القارئ في شرك الدهشة أولا، ثم التصديق والإيمان بشرعية أحد مستويات التخيل، فنحن في هذا المقام لسنا أمام تقنية حكاية الأدراج بقدر ما نحن أمام تقنية التماهي الحكائي، التي تقوم على الخرق والهتك،لأنها تعمد

1- المصدر نفسه، ص ٢٩٥.

2- المصدر نفسه، ص ٢٩٤.

على جعل عملية التخييل عملية متداخلة يشارك فيها الجميع، بدءاً من الكاتب الحقيقي إلى الشخصيات الروائية، مرورا بالسارد الرئيسي، إضافة إلى القارئ الحقيقي، فالجميع بصدد إنتاج متخيل.

في البدء يبدع المؤلف الحقيقي متخيل أول، وهو الكون الروائي الذي يزج فيه بكائنات ورقية، تتولى حياة في هذا المتخيل عملية السرد، لِتتماهى بدورها مع المؤلف الحقيقي، بحيث تكتب مكتوبا يحيل على متخيل ثان قوامه كائنات حبرية ليست أقل إدراكا للعبة التخيل من حياة، بل ومن المؤلفة نفسها، وهي كائنات تقودنا في متاهات المتخيل إلى متخيل ثالث، إذ أن البطل الذي هو من صنع حياة لا يكف عن سرد وقائعه ووقائع أصحابه وأحبائه.

٥-٢-١- الرؤية مع:

تعتبر الشخصة الساردة في فوضى الحواس شخصية مشاركة في سير الأحداث على أن السؤال الذي يطرح نفسه بعد قراءة الرواية هو: هل تعتبر حيلة الشخصية البطلة ضمن الوقائع أم لا؟ باعتبارها تأخذ دورا أساسيا في تقديم أحداث الرواية ففي ذاكرة الجسد كان خالد هو من يروي الأحداث أما في "فوضى الحواس" فهي هي "حياة" محبوبة خالد وتقول: "ولكن أصبح إبداعي الآن يقتصر على التحايل عليه لاكتشاف قصتي الأخرى، وهي تروى على لسانه كتلك اللحظة التي حدثني فيها عن موعدنا الأول"،[1] والجدول التالي يبين مدى تواجد الراوي في ساحة أحداث الرواية:

١- المصدر السابق، ص ٩٦.

الصفحة	الموضوع	الراوي
٩٥	الساردة: ١-كيف أكون الراوية والروائية لقصة هي قصتي والروائي لا يروي فقط انه يزور أيضا بل انه يزور فقط و يلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام	حياة
٩٦	٢-أحيانا أحب استسلامي يمنحني فرصة تأمل العالم دون جهد وكأني لست معنية في الواقع أثناء ذلل أكون في حالة كتابة، كهذا المساء، أتوقع أن أمارس عادتي في الكتابة، صمتا، وأنا أتفرج على زوجي، وهو يخلع بذلته العسكرية...	
١٠٥	٣-أذكر انه كان يحبني بقدر حبه لها الجسورْ ويصر على كوني أشبهها كلما رسمها وأنا لم أكن أحبها كنت أحبه و أشبه صديقه الشاعر لا غير	
١٦٤	٤-كنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض، والأسرة غير المرتبة والأحلام التي تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق أنثى عباءتها كلمات ضيقة تلتصق بالجسد وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة...	

	٥-كنت أرى القنوات الأمريكية، تتسابق لنقل مشاهد حية عن موت جيش عربي يمشي رجاله جياعا في الصحاري... وأرى قوافل البائسين، هاربة بالشاحنات من بلد عربي إلى آخر... وأرى الكويتيين يرقصون في الشوارع حاملين الإعلام الأمريكية...ولا أفهم كيف وصلنا إلى كل هذا.	١٧٠
	٦-فكرت وأنا انصرف نحو غرفتي لا غير ثيابي، إنني دخلت رسميا مرحلة الحماقات الجميلة	١٥٧
	٧-إجابة بلهجة ساخرة: -عادة تبقى النساء هنا تجمدت مكاني، وكأن كلماتها صفعتني، ولكنني جمعت شجاعتي وقلت: -أنا زوجة العميد...جئت هنا لأسلك عن سبب تعطل الهاتف...	١٦٨
	٨- طبعا، أنا أسكن شارع الغربي بن مهيدي ...قلت وأنا أمازحه	١٦٩

إذن فمن خلال هذه الجولة في ثنايا الرواية نكتشف أن الراوية حياة مازالت متأثرة بالرواية الأولى فكل الأحداث التي تم التطرق إليها في فوضى الحواس لا تعدو إلا أن تكون تكملة لذاكرة الجسد لهذا تظهر شخصية الراوية حياة عليمة إلى حد ما

بشخصيات الرواية وربما قد تتعدى ذلك إلى مكنوناتها وهذا ما يميز هذا النوع من الرؤية السردية.

حيث أولى كتاب الرواية – الجديدة – اهتماما كبير بعنصرين رأوا أنهما مكملان لبعضهما البعض إذ بهما يتميز روائي عن آخر ألا وهما الشكل والمضمون وبهما يظهر الشكل الحقيقي للرواية بحيث تكتسب التفرد وذلك أن المواضيع التي تطرح في الروايات عادة ما تكون نفسها لكن الروائي هو الذي يبدع في كيفية إخراجها للعالم بطريقته الخاصة وهنا يظهر دور الروائي الفنان بحق، والتحدث عن الشكل والمضمون ويقودنا لا محالة للتحدث عن أسلوب هذا الأخير، الذي يمكن وصفه بالمرآة العاكسة لشخصية الكاتب لأنه نابع من تجربة وخبرة شخصية في الحياة كما أنه يدل على الحالة النفسية التي يعيشها فتظهر جلية في كتاباته.

ولعل أول ما يجب التحدث عنه في الأسلوب هو عنصر الوضوح، "لأن الوضوح ألزم صفات الأسلوب وأولاها بالرعاية لأنه يحقق الغاية الأساسية وهي الإفهام، الأمر مبدأ يحقق ذلك، وهو القوة التي هي صفة نفسية تنبع أول أمرها من نفس الأديب الذي يجب أن يكون نفسه متأثرا منفعلا، إذا شاء من قرائه حماسة وانفعالا وهي بذلك صفة العاطفة والإرادة والأخلاق قبل أن تكون صفة الأسلوب، فالكاتب الذي يدرك الحقائق بوضوح ويعتقدها بصدق ويحرص على إذاعتها، تجد في عباراته صدى لذلك".[1]

وثاني أمر هو قوة التركيب ويعني أن يستطيع المتكلم أن يستدل بالكلمات ذات المعاني الهامة في النطق وتكرارها، ولكن الكلام لا أثر فيه للصوت، لذاك يجب أن

١- أحمد الشايب، الأسلوب، د.ن، ط ١، ١٩٩٥، ص ١٩٥.

يعرف القارئ أهمية هذه المعاني بوسيلة أخرى ليست صوتية، وإنما بوضع كلماتها حيث تكتسب عناية وانتباه المتلقي."[1]

فالأسلوب إذا هو المقياس الذي يمكن من خلاله تمييز عمل روائي عن آخر وقد نال هذا الأخير حيزا مهما ومكانا لا بأس به في دراسات النقاد سواء أكانوا قدامى أم محدثين غرب وعرب على حد سواء، فقد أولى مؤسس علم البلاغة عبد القاهر الجرجاني عناية فائقة بالأسلوب والتركيب باعتبارهما خاصية، وظاهرة أسلوبية تميز كتابة المؤلف وقد استدعتا اهتمام النقاد والباحثين الغربيين والعرب، وتفاوتت فيهما وجهات النظر على الرغم من إجماعها على أهميتهما في الكتابة، لأن بهما يكون قوام الخطاب الأدبي وانسجامه وتكامله.

وبعد الحديث عن قوة الأسلوب ووضوحه وكذا اعتباره الميزان الذي يبرز به العمل الأدبي وخاصة الجنس الروائي نستطيع القول أن الرواية هي تعبير عن جزء من واقع سواء النفسي أو الاجتماعي أو السياسي للروائي وهي المتنفس الحقيقي عواطفه وإبداعاته وبها يعرف مدى تمكنه من اللغة وكيفية التلاعب بها.

وخير مثال عن الروايات الجديدة المعاصرة رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي هذه الروائية التي استطاعت أن تحقق لنفسها الخلود في عالم الإبداع الروائي" فبمجرد أن نطأ العتبة الأولى للرواية إلى آخر كلمة في الرواية نلمس خطابا سرديا قد استعار لغة الشعر بدلا من النثر وربما هو مقصود من قبل كاتبة لأنها تعتز بعربيتها وعروبتها".[2]

١- المرجع نفسه، ص ١٩٧،١٩٦.

٢- محاضرات الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الأدبي، ١٥-١٧ نوفمبر ٢٠٠٨، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص ٣٣٥.

والحقيقة أن جمالية اللغة الساحرة الآسرة التي تتميز بها الرواية والتي يقع في غرامها القارئ وبصعوبة يمكن التخلص من أسر جماليتها، ذلك أن لغتها المتدفقة بالجمال الأنثوي الباذخ الذي يكاد يشم من عطر اللغة المضخمة بها، والمكتوبة بحواس جمالية متدفقة هي التي تزينها بعض الأصباغ والرتوش، وكما سبق الذكر عن اللغة الشعرية التي تتمثل في "الطاقة المفجرة في الكلام المتميز وقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من التوتر، وتجربة الأديب وقدرته على الابتكار والإبداع وليس من اليسير وضع تحديد للشعرية لأنها بمعناها الحديث لا تزال في بداياتها ولأنها في تحول دائم".[1]

وعند اقتران اللغة في الرواية بالأنوثة ينضاف لها جمالا وحسا مرهفا، وتزداد شفافيتها، إذ استطاعت أحلام كيف تطرز لغتها في الرواية، وتزيح اليأس عن القارئ، وتعده بالنجاح والسلامة والدفء.

تقول أحلام: كنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض...وفوضى الحواس لحظة الخلق[2] ومن هذه العبارة نستشف أن الروائية تحاول أن تخلع بكتاباتها ثوب الروتين الإبداعي والكلاسيكي، لتكشف بكل إبداعاتها الحواس، فتخلع هذه الحواس مرة أخرى كما تخلع الفصول صفاتها، ويخلع البحر موجاته على شواطئه ليرتدي موجة الأعمق، وأكثر باحتمالات، والتمازج المتصل باتصال لا مرئي وفق تنغيمات النجوم والأفلاك.

١- عبد الحفيظ الهاشمي، مصطلح الشعر في تراث العقاد الأدبي، عالم الكتب الحديث النشر والتوزيع، ط ١، اربد، الأردن، ٢٠٠٥، ص ٣٧٧.

٢- المرجع نفسه، ص ٢٢٧.

وكما سبق القول أن أحلام قد استطاعت أن تصعد بالرواية إلى مصاف الشعر، فالقارئ لرواياتها الثلاث يستطيع أن يكتشف ومنذ الوهلة الأولى طريقة الكتابة التي جعلت الرواية تبدو وكأنها قصيدة منثورة وهذا إن دل عن شيء فإنه يدل على عدم قدرة أحلام عن التخلص من شاعريتها التي تظهر جلية في الشكل الكتابي والمضمون الدلالي للرواية.

وفي كل ما كتبت أحلام مستغانمي لم تنس قارئها بل فهمته واستطاعت أن تشركه لعبتها الروائية وأصبح ركنا أساسيا داخل العمل الإبداعي كيف ذلك والقارئ يجذبه الأسلوب اللغوي إذ لا جمال بدون لغة، وتتلاعب الكاتبة في تنويع اخذ الكلمة من طرف الراوي فتارة كان الراوي خالد بن طوبال وتارة أخرى كانت حياة في فوضى الحواس ثم ليعود خالد مرة ثانية في رواية "عابر سرير".

فأحلام مستغانمي في فوضى الحواس جعلت كل شيء غير عادي وغير واقعي، فتدخل إلينا بابتسامة هادئة تدفعنا إلى الاندهاش.[1]

ففي رواية "فوضى الحواس" يتقمص الراوي شخصية حياة، هذه الشخصية من صفاتها الانعزالية والهروب عن الواقع وكأنها تعيش في هذا العالم جسدا بلا روح نفيت عنها صفة الوجود لتهرب عن الواقع لتجد نفسها في دور المتفرج، فهي تهرب من الواقع ليجسده العالم بطقوسه، فحياة في رحلة استكشافية تحث إلى حب تتمنى أن تحضي به حيث، انطلقت من عالم أوراق وخواطر كتبتها في دفترها لتدفعها أحاسيسها وعواطفها لتحبس على أرضية الواقع وتتضح رؤية الراوية المصاحبة في قول حياة: "

١- أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، دار ينوي، ط ١، دمشق، سوريا، ٢٠٠١، ص ٢٦.

أتراني قد وقعت تحت إغراء الكتابة وقشتها لأصدق أن هذا الرجل هو الـذي أملـى علي موعدا... كتبته بيدي؟".[1]

فلا تزال هذه الشخصية تصارع الواقع وكان بها تمزق وقطعة فلا تجد نفسها كيانا يعيش موحدا في العالم فتجد نفسها متشتتة لا تعرف شرقها عن غربها، ولا تعرف أين يبدأ حبها وأين ينتهي، ويظهر هذا جليا في قولها: "مازلت أمام قطار الحب، أرى في كل نازل قدومه، فأحمل عنه أمتعته وأسأله عن رحلته، وعن مهمته وعن أسماء المدن الـتي مر بها، والنساء اللاتي مررن به، ثم اكتشف، وهـو يحـادثني أنـه أخطـأ بـين قطـارين وجهته فأذهب نحو حب آخر، وأتركه مذهولا".[2]

فمن خلال حالة الحب التي تعيشها حياة راحت تقص علينا تلك الأحداث الـتي لطالما أرقتها، لتجد نفسها في موقع حيرة وتصادم عن سرد عـدم انتمائهـا لهـذا العـالم ويمتد هذا التشتت والتمزق ليصل بها إلى حـد التمـرد علـى العـادات فـتطمح إلى أن تكون شخصية متحررة من قيود العادات، فكأن لا يهمها المجتمع الـذي تنتمـي إليـه، جاعلة الحب هو الذي يسيرها والرغبات توجههـا "بـين الرغبـات الأبديـة الجارفـة... والأقدار المعاكسة... كان قدري"[3] مقرة بأن تلـك الفـترة الـتي عاشـتها كانـت فـترة إعدام في حق الحب، فما بالك بامرأة متمردة تحمل جينات في مجتمع مغلق بعيـد كـل البعد عن التحضر كما في قولها: "ما أتعس العشاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحب

١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط ١٠، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧، ص ٣٦.

٢- المصدر نفسه، ص ٨٨.

٣- المصدر السابق، ص ٤٣.

ممسكا أنفاسه، جالسا في عتمة الشبهات على كراسي مزقتها بسكين أيد لم تلمس يوما جسد امرأة".[1]

ثم تنتقل الراوية لتتحدث عن العقم الذي تتسم به حياة (الراوي)، فعقمها يكمن في عدم مشاركتها لطقوس الحياة فكأنها تنكر صفة الوجود عنها، فما الحياة عندها إلا كواليس، وما الواقع الحقيقي عندها إلا البحث عن الحب، وإحياء الرجل النموذج الذي صنعته هي، فهذا البحث عن المعشوق الغامض بمثابة الغرق في عاطفة مسكوبة على أرضية الخراب، فهذا الرجل النموذج جاء بمحض الصدفة، وسرعان ما غادرها وفجأة نجد بعث خالد جديد بتجسيد في صورة هذا الحبيب حيث نجدها تتذكره بين الفنية والأخرى قائلة: قاطعته مندهشة: أنت رسام؟ كنت أعرف في السابق رساما من قسنطينة... تذكرته لحظة".[2]

كما نجد شبح الموت يظهر من جديد في ظل الواقع السياسي المتأزم ذلك الوقت، الموجه صوب النخبة المثقفة والإطارات في الدولة، حيث قتل عمي أحمد الذي راح ضحية وحملت نفسها سبب موته قائلة: "العجيب والمؤلم في موته أنه مات بسبب بطل وهمي، وكائن حبري ولم يحدث للموت أن كان في متناول الكلمات في متناول الوهم إلى هذا الحد كنت استدرجه ليختار عنوانا لقدري، فاختار عنوانا لقدر... من المتهم الأول في جريمة كهذه؟".[3]

فثنائية (العقم والموت) لا تكاد تختفي عن الشخصيات الرئيسية في كل من الروايتين "ذاكرة الجسد وفوضى الحواس" ويعود هذا إلى الواقع المتأزم، فحياة تعيش

١- المصدر نفسه، ص ٤٦.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ٨٣.

٣- المصدر السابق، ص ١١٨.

حالة فوضى مع حواسها، نتجت لمبدأ الرفض المسلط على ما يحدث في عالمها ، وربما اختارت الكاتبة لخالد البطل في الرواية الأولى "ذاكرة الجسد" البطل المشوه الذي هو عبارة عن مخلفات الثورة، وبين بطلة امرأة ألا وهي حياة وما هي إلا امرأة ضعيفة، فالراوية تتكلم من داخل شخصية ضعيفة تركض وراء عواطفها وهذا راجع لاعترافها بحالة العجز، والنقص، والخراب في المجتمع، وهنا تتضح تقنية الرؤية مع غير موقع الشخصية الرئيسية "حياة" التي تصنع لنفسها عالما خياليا فمعرفة الراوية هنا كانت على قدر ما تقدمه ذهنية البطلة حياة.

٥-٢-٢- الرؤية من الخلف: وهو راوٍ يعلم أكثر من الشخصية

ونلمس من خلال رواية "فوضى الحواس" حالة طوباوية[1] تعيش في ثنايا كواليس شخصية الراوي، فالرؤية من خلف هنا تتموقع خلف شخصيته محاولا أن يسري في أعماق شخوصه شيء من التعالي، حيث يرى ويعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات نفسها فيعطي الراوي لنفسه الأولوية في معرفة الرغبات السرية لأحد شخصياته دون أن تكون هي عالمة بها، فسلطة الراوي تتجلى وسط نفوذه من خلال وعيه وإدراكه لشخصياته التي تصبح بمثابة الدمى وهو المحرك العارف لمصيرها.

وفي فوضى الحواس نجد بطلة الرواية الرئيسية نفسها الراوية (حياة)، هذه الشخصية التي رفضت الانتماء للعالم الواقعي، فأغلب شخصياتها فرضهم القدر عليها وكانت في روايتها الخيالية مع صاحب المعطف الأسود تعلم صفات رجلها

١- اليوطوبيا، يوطوبية (بالإنجليزية: Utopia) هو مفهوم فلسفي يطلق على المكان الذي يبدو كل شيء فيه مثاليًا ولا توجد فيه أي نوع من أنواع شرور المجتمع كالفقر والظلم والمرض، وهو عكس الديستوبيا ظهر هذا المفهوم لأول مره في كتاب كتاب اليوطوبيا (اسمه الكامل: .(De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia

النموذجي إذ تقول: "هو سيد الوقت ليلا، سيد المستحيلات... والهاتف العابر للقارات والحزن العابر للأمسيات الانبهار الدائم بليل أول".[1]

فنحن عندما نقرأ بداية الرواية نجدها تصف صاحب المعطف الأسود وتتحدث عن خبايا شخصيته وعن مكنوناته تعلم حتى التفاصيل التي دارت بينه وبين حبيبته التي تخلى عنها وعاود الرجوع إليها فتقول: "كثيرا ما أثار حزنها أما الذي يثير فضولها فلماذا تخلى عنها ذات يوم بين جملتين، ورحل؟"[2]، فالراوية هنا كشفت مخاوف هذه الشخصية التي تخشى الفراق وتعرف ما تؤمن به.

وفي قول آخر لها: "أما هي، فكانت دائما تعتقد أن على المرأة أن تكون قادرة على التخلي عن أي شيء، لتحتفظ بالرجل الذي تحبه".[3]

يظهر لنا هذا القول وجهة نظر الراوية التي تبدو عالمة بخبايا شخصياتها التي ترسمها ثم تتجه لترنا التناقض بين الشخصيتين: "كان هو رجل اللغة القاطعة، كانت جملة تقتصر على كلمات قاطعة للشك، تراوح بين "طبعا" و"حتما" و"دوما" و"قطعا".[4]

أما هي: "المرأة التي تقف على حافة الشك تحب الصيغ الضبابية والجمل الواعدة ولو كذبا".[5]

هذان الشخصان هما شخصيتان خلقتهما الراوية من عالم ورقي في روايتها صاحب المعطف الأسود، فتجد الراوية لنفسها مكانا وسط أحداث الرواية، حتى يتم

١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١١.

٢- المصدر نفسه، ص ١٢.

٣- المصدر نفسه، ص ١٣.

٤- المصدر نفسه، ص ١٨.

٥- المصدر نفسه، ص ١٩.

تجسيدها على أرض الواقع، فتصبح هي البطلة وصاحب المعطف الأسود ذلك الحب أو الرجل النموذجي الذي تبحث عنه، ثم تنصهر الراوية (حياة) خلف شخصية والدتها، فتسرد لنا حياتها وكم كانت خالية من الحنان والحب فتقول: "خمس سنوات من الزواج، كانت خلالها تسكن في بلد وأبي في آخر، ولم يكن يعود من الجبهة إلى تونس إلا مرة كل بضعة أشهر، ليقضي معها بضعة أيام لا أكثر يعود بعدها إلى قواعد المجاهدين".[1]

كما تقول: "في الثالثة والعشرين من عمرها، خلعت أمي أحلامها، خلعت شبابها ومشاريعها، ولبت الحداد أكبر من عمرها ومن حجمها لقد وقعت في فخ الرموز الكبرى، بعدما وقعت قبلة في فخ الزواج المدبر".[2]

فتحلل حياة هذه الشخصية الفاقدة للحب والتي تعش الحب أو حياة عاطفية بل تقول عنها بأن أنوثتها معطوبة، ثم تتوغل ثانية في شخصية أمها وتقول: "ها هي ذي غامضة وهادئة كالجوكوندا".[3]

فالراوية هنا تعرف خلفيات شخصيتها وتعرف ما تحس به، وما هي عليه في غضبها وهدوءها وفي موضع آخر تغوص الراوية في أعماق (ناصر) فتجسد لنا ما يحس به من آلام حرب فتقول: "ناصر لم يشف بعد من حرب الخليج عندما بدأ الاجتياح كان يعيش مشتتا... مضطربا، وتابعت السرد لتصل إلى حلمه، فتقول كان مثل الجميع يراهن على المستحيل، ويحلم بمعركة كبرى تحرر بها فلسطين"،[4] ومن هنا

١- المصدر السابق، ص ١٠١.

٢- المصدر نفسه، ص ١٠٢.

٣- المصدر نفسه، ص ١٠٢.

٤- المصدر السابق، ص ١٢٨.

ندرك أن الساردة تتموقع في أكثر من موقع ، فتارة نجدها في شخصية رئيسية ترسم لنا أحلامها، وآلامها، وأحزانها، وتارة أخرى في شخصيات ثانوية تخلدها فتدخل أغوارها وتكشف أسررها، فبموقعها خلف الشخصية تحلل لنا ما تحسه وما يمكن أن تحلم به وما تريده هذه الشخصيات من هذه الحياة، وهذا ما تجسد لنا في هذا النوع من الرؤية.

٥-٢-٣- الرؤية من الخارج: وصاحبها راوٍ يعلم أقل مما تعلمه الشخصية

والراوي في هذا المقام تقريبا حاله حال المتلقي، فتكاد تكون معرفته لشخصياته معرفة سطحية حيث لا يعرف الراوي هنا إلا القليل مما تعرفه الشخوص وهو مالا نجده متوفر في الرواية بكثرة، ففهمه للشخصية بعيد كل البعد عن العمق، كما نجد الراوي بعيد عما يدور في ثنايا شخوصه، ووصفه لهذه الشخوص وصفا خارجيا محايدا، لا يعرج إلي إطار الحركة، والأقوال، والمشاهد الحسية لانعدام التفسيرات والتوضيحات لما يحوم حول تلك الشخوص.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا النوع من الرؤية قلما نجده في الروايات الحديثة، أما في رواية فوضى الحواس فنجد الرؤية من خارج تتجسد في بعض المواقع ولكنها ليست طاغية بشكل كبير على النص الروائي، فنجدها في تصوير حياة لمشهد أستاذ لها شاهدته في سينما فيلم، حيث لخصت لنا المشهد، ورسمت لنا بأمانة صورة ذلك المشهد لتجعل في أذهاننا صورة سطحية عن شخصية الأستاذ فتقول: "أنه أستاذ تجاوز سن الأربعين ببضع خيبات دائمة نشئ من الرومنطقية وربما الحزن المستتر، لقد عاد بعد جيل وأكثر إلى المعهد الذي درس فيه ليعمل مدرسا في مادة الأدب"[1].

١- المصدر السابق، ص ٤٦.

فالراوي هنا وصف لنا مشهدا عن الصفات الخارجية لهذا الأستاذ الذي يجسد مثال الأستاذ النموذجي، فهي هنا بمعرض تصوير حي لمشهد شاهدته دون الغوص في التفاصيل العميقة عن حياته فعلمها به لا يقل عن معرفتنا نحن به.

كما نجد الراوي في موقع آخر يصف وصفا سطحيا يصف فيه بعض من زوجات الضباط فوصفهم بأنهن نساء مليئات الجيوب فارغات من الآمال، فيقول: "كنا نساء ضجر والبيوت الفائقة الترتيب، والأطباق الفائقة التعقيد، والكلمات الكاذبة التهذيب وعزف النوم الفاخرة البرودة، والأعباء التي تختفي تحت أثواب باهظة الثمن"[1].

فمن هذا القول يتضح لنا أن الراوية هنا حكمت على المظهر الخارجي للنساء فمن البديهي أن المرأة التي تهتم بمظهرها تهمل زوجها ولم تقم الراوية حتى تحسين صورتهن بل أكدت أنهن صاحبات الكلمات الكاذبة دون الإمعان في تفسير أحلامهن وحياتهن وهذا ما أرادتنا أن نصل إليه، كما صورت لنا المشهد البطولي للانتحار للكاتب الياباني (هيشيما) بعد أن وردت في نفسه فكرة الانتحار لأنها أرادت انتحارا مشرفا، فانطلقت تصور هذا المشهد للكاتب الذي لا تعلم عن حيثيات حياته ومكنونات واقعه، إلا ما يرى في الكتب وما يتناقل في الجرائد، فصورت لنا هذا الواقع قائلة عن هذه الشخصية الرمز: "توجه ذات صباح أحد، لتنفيذ الفصل الأخير من حياته كما خطط له إعلاميا، بعد أن قرر الانتحار، احتجاجا على خروج اليابان مذلولة من الحرب العالمية أمام أمريكا، وضياع شخصيتها القومية أمام الغزو

١- المصدر نفسه، ص ١٢٤.

الغربـي... ووقـف ممسـكا بسـيفه السـاموراني المحظـور لينتحـر أمـام عدسـات المصورين".[1]

فنجد الراوية هنا توخت الأمانة في سـرد واقعـة هـذه الشخصـية فركـزت علـى الموت وسببها وتجنبت ذكر التفاصيل الأخرى دون تصرف أو إضافات.

ثم نجد أنفسنا في قول لها أمام بعث خالد جديد بعد أن كـان قـد ولى وانقطعـت أخباره في روايتها السابقة، حيث لا نعلم عن خالد الجديد شيئا سوى أنه يشبه الرجل الذي أقنعت نفسها بحبه، فنراه يتجسد في محاولة لبعث خالد جديد فصورت لنا الحوار الذي دار بينها وبينه وهي لا تعلم حتى اسمه ومن يكون، فتقول: "قلت وكـأنني أبـرر ذنبا: أريد أن أطالع التاريخ السري لجسدك، كي أعرف إن كنت حقا خالد بن طوبال، أنت تتصرف مثله في كل شيء عجيب كم تشبهه... قل مـن تكـون أجـاب سـاخرا: رجالك جميعا يتشابهون، ثم أضاف بعد شيء من الصمت، ولكنني لست هو".[2]

فهنا هذا البطل الجديد يظهر بصورة البطل خالد الذي لم يجد لنفسه أو بـالأحرى لم تجد هي له في هذه الرواية سوى ومضات للذكرى فتعيد بعثه من جديد، ثم ترسـم لنا مشهدا تصف فيه (عبد الحق) الذي لم ينل الحيز الكثير في الروايـة، حيـث تنبهـت بأنه يمكن أن يكون هو المقصود في رحلة بحثها عمن تحب، فكانت لا تعلم عنه شـيء سوى اسمه وأنه صديق ذلك الشخص الذي وقعت في حبه، فأعطتنا معلومـات عـن هذا الرجل على قدر هي ما تعلم فقالت: "أنه عبد الحق إذن الرجل الذي كان يجلس

١- المصدر السابق، ص ١٣١، ١٣٢.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢٩٢.

بقميص وبنطلون أبيض على هذه الطاولة ... في ذلك اليوم الذي... أذكر... كان لا يتوقف عن الكتابة والتدخين [1].

ففي هذا التصوير دلالة على أن الراوية ليست على قدر كبير من معرفة خلفيات هذه الشخصية، فكل ما تعرفه كان من لقاء ورسمته الصدفة، وبالتالي لم تقرب إلى أذهاننا شخص عبد الحق الحقيقي فكانت درايتها به سطحية.

ومنه الرؤية من خارج في فوضى الحواس تجعل أحلام الراوي في مصاف المتلقي حيث يجعلنا نتشوق لمعرفة أولئك الأشخاص الذين مروا على الرواية وتركوا أثرا بالغا لدينا على الرغم من أننا لا نعرف عن حياتهم أو عن أسرارهم شيئا لبث روح الفضول أو عنصر المفاجأة بدرجتها الدنيا.

٥-٣- أنواع الرؤية السردية في رواية عابر سرير:

- هوية الراوي في عابر سرير: تعد رواية عابر سرير تكملة لمسار أحلام مستغانمي الروائي، فهي مؤثثة بالأثاث نفسه، فلا نجد اختلافا في المحور العام للعمل، ولكن الفرق في تنظيم وتنسيق هذا الأثاث، وأيضا في التعبير الفني والجمالي عن هذا المحور الواحد والمستمر، من ذاكرة الجسد وفوضى الحواس إلى عابر سرير.

والأمر يعود للراوي، لأنه مسئول عن تغيير طبيعة السرد، وتأطير الرواية وتنظيم أثاثها، وإدارة حركة الشخوص، أقوالها وأفعالها، المروي له في ذاكرة الجسد، حياة، أحلام، تأخذ دور الراوي في وفوضى الحواس، والمروي له في فوضى الحواس المصور الصحفي، يصبح هو الراوي في عابر سرير.

١- المصدر نفسه، ص ٣٤٦.

إننا أما نوع من التناوب على الحكي، أو التوالد الحكائي من رحم كل حكاية تولد حكاية جديدة، متصلة بالحكاية الأم، ومفارقة لها في بعض التفاصيل، ربما يعود ذلكالى الطبيعة المرجعية التي تعطى لهذه الثلاثية، مرحلة هزيمة وتقهقر، واختلاف في المعايير "فجاء الخطاب مفككا غير مستكين إلى النهايات، غير مطمئن إلى التخمينات، بل مشاكسا عنيفا، مدمرا للمنطق الدرامي، منشئا منطقه الخاص و الجديد وهو المنطق العقلي العملي، الذي يخضع عملية القراءة، وعملية التواصل والفهم والإفهام إلى القياس العقلي، والعمل على صعود القارئ إلى مستوى الكاتب".(1)

وهذا يصدق على الثلاثية، وكأن بها رواية واحدة، تعتمد على حكاية مركزية ومنها تنبثق حكايات فرعية، والراوي ينتقل من المركز، أي من الحكاية الأم- إلى الحكايات الفرعية، وينهض الراوي من نظريات متعددة، إلا أنها أطراف وعناصر مشدودة الرحمي إلى الحكايات الأم.

يروي الراوي في ذاكرة الجسد، بضمير المتكلم أنا، المذكر للمروي له البطلة المؤنثة، لتعود في فوضى الحواس، تروي بضمير المتكلم أم المؤنث، ليأخذ الكلمة المروي له المذكر ويروي بضمير المتكلم أنا في رواية عابر سرير.

تبدأ الكاتبة بتذكير الراوي وتنتهي إليه، وبينهما ينهض موقع الراوي المؤنث، ويعد أيضا القاسم المشترك في الثلاثية، سواء كان الراوي مذكر أو مؤنث، فإن الكتاب واحد، والمحور يزداد تركيزا كلما توغلنا في لغة الثلاثية، إنه خطاب يحمل هوية المؤنث، يريد التأسيس لكتابة مغايرة للسائد والمألوف، والعادي إن كان ظاهرها عشق وحب بين طرفين متباعدين، فإن الباطن معقد، له علاقة بالكتابة والذاكرة ودلالة

١- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٨٨، ص ١١٤.

الجسر المقررة في الثلاثية، توحي بالرغبة في التواصل، بعد تمزق وشتات، وتواصل مع الذات، وتواصل المرأة مع الرجل الآخر، تواصل الشعوب مع حكامهم، وتواصل الوطن مع أبنائه، وتواصل الجزائري العربي مع (الغربي)، ممثلا بفرنسا...الخ.

لقد كان خالد بن طوبال بطل رواية "ذاكرة الجسد" موجود كشخصية حقيقية في الواقع، و على الرغم من أنه من جيل بعيد عن: ضمير مركب يجمع فيه ذاته وذات الآخر وتصبح ذاتا واحدة تنصهر مكوناتهما في بعض من قولها: "كنا مساء اللهفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، وتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف".[1]

ينشطر الضمير نحن المركب، إلى ثلاثة أنت الذي يخاطب بها الراوي ذاته التي تساوي أنا المتكلم: "يصبح همك كيف تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب وتعطل فتيلة الوقوت، دون أن تتشظى بوحا"[2] وبعد ذلك يحضر ضمير المؤنث الغائب هي، في مقابلة أنت "هي هنا، وماذا تفعل بكل هذا الشجن؟ أنت الرجل الذي لا يبكي بل يدمع، لا يرقص بل يطرب، لا يغني بل يشجي"[3] ويبرز الراوي المذكر بضمير المتكلم، كأكثر مما يكون الظهور والبروز، "أنا الرجل الذي يحب مطاردة شذى عابرة سبيل".[4]

والغاية من لعبة الضمائر السردية، هي التمكن من التسلل لفتح حقيبة الأنثى الكاتبة، دون أن تتورط هي في فعل كشف أشيائها وأسرارها، لهذا أسلمت القياد

---

١ أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط ٢، ص ٩.

٢- المصدر نفسه، ص ١٠.

٣- المصدر نفسه، ص ٩.

٤- المصدر نفسه، ص ١٠.

للراوي المذكر يحكي عنها "كانت امرأة ترتب خزانتها في حضرتك تفرغ حقيبتها، وتعلق ثيابها أمامك، قطعة قطعة، وهي تستمع إلى موسيقى تيودوراكيس، أو تدندن أغنية لديميس روسوس كيف تقاوم شهوة التلصص على امرأة، تبدوا كأنها لا تشعر بوجودك في غرفتها، مشغولة عنك بترتيب ذاكرتها؟ وعندما تبدأ في السعال كي تنبهها إلى وجودك، تدعوك إلى الجلوس على ناصية سريرها، وتروح تقص عليك أسرارا ليست سوى أسرارك؟، وإذا بك تكتشف كيف كانت تخرج من حقيبتها، ثيابك منامتك، وأدوات حلاقتك، وعطرك وجواربك، وحتى الرصاصتين اللتين اخترقتا ذراعك".[1]

ودلالة الحقيبة، تنطبق على الراوية وذلك بتصريح من الرواية "أنيقة حقائبها سوداء دائما كثيرة الجيوب السرية، كرواية نسائية، مرتبة بنية، تضليلية"،[2] وبالتالي لعبة الضمائر السردية ما هي إلا حيلة تقنية، أو قناع للتخفي، البداية بالضمير الجمع نحن الذي يحمل دلالة التماهي مع الآخر والرغبة في التوحد معه، وحتى لما ينشطر الضمير المركب "نحن" وينطلق الراوي "وأنا" في الحكي عن "هي"، البطلة مخاطبا ذاتها محملا بملفوظات توحي بهذا التوحد، بل وتكتشف عنه ببلاغة، وكل الأفعال التي تقوم بها البطلة، المكشوفة أمام الراوي، وكأنه هو الذي يقوم بهذه الأفعال، إنه مندمج معها، لدرجة أنها لا تحس بوجوده، فهو يألفها لدرجة دعوته للجلوس على حافة السرير، فيسمع منها ما يخصه من أسرار، ويخرج من حقيبتها ما يخصه من متاع، أشياء صغيرة وعميقة، بما فيهم الرصاصتين اللتين اخترقتا ذراعه، شيء من التداخل بين الراوي

١- المصدر السابق، ص ١٩، ٢٠.

٢- المصدر نفسه، ص ١٩، ٢٠.

المذكر، والمروي له المؤنث، تداخل يكشف التباس الراوي بالبطلة، لدرجة التوحد مع النص.

فالبطلة اختارت ضمير الغائب كقناع سري للاختفاء وراء صورة الراوي المذكر لغاية فنية أو بنية تضليلية لتحقيق رغبها "هي" المؤنث في التماهي في "الأنا" المذكر، من جهة والسيطرة عليه واحتوائه بفعل الحكي، بجعله موضوعا بعد أن كان واضحا، وهي في هذا المسلك تعيد صورة شهرزاد، وبل تستعير حقيبتها الحافلة بالحكاية والأسرار وانشطار الراوي "نحن" الذي بدأ به فعل الحكي، إلى "أنا—هي" دليل على وجود خلل في العلاقة الأنوثة والذكورة ويوحى بها السرد دون تصريح مباشرة، ونتلمسها في فشل علاقة والبطلة مع الآخر الرجل الحبيب، الأخ، الزوج والرغبة في إعادة ترتيب الذاكرة، وإلغاء تاريخ استلاب المرأة وقهرها، وجعلها في المرتبة الدنيا، بسيطرة الآخر المذكر على اللغة، والتاريخ والقيم والفكر، ومحاولة تحقيق كل ذلك في الوهم، والحلم، وبالقلم والكتابة.

وإذا كنا لا نجد إشكالا في تحديد صنف الراوي القائم بالحكي في رواية: عابر سرير" لأحلام مستغانمي، فإننا نجد أنفسنا في مواجهة سؤال قد أثاره "جنيت" حين سأل قائلا من المتكلم؟ أما نحن فنسأل أيضا مثله في:عابر سرير لأحلام مستغانمي من يتكلم في الرواية؟

يبدو لنا من خلال الرواية أن الراوي شخصية خفية إذ بدأت الرواية بـ: كنا مساء اللهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر،[1] فلا يكشف عن اسمه صراحة مثلا محمد أو زيد ولا نجد هذا بعدما طرح عنه سؤال عفوا..أنت لم تعرفن عن اسمك.

١- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٩.

-اسمي خالد بن طوبال...أعمل مصورا صحفيا.[1]

وسواء أكان الراوي شخصية مشاركة أو لم يكن كذلك، فانه من الضروري التميز بين شخصية الراوي وشخصية الروائي، لأن هذا الأخير يكون بمثابة من يكتب ما يرويه الأول، وهكذا يتسنى للراوي أن يدخل في علاقة مباشرة مع قصة الخطاب التي يرويها، وتبعا للوضعيات التي يتموقع فيها ستحدد أنماط الرؤية السردية، نبدأ أولا بـ:

٥-٢-١- الرؤية مع:

إن طريقة عرض الرواية تعد في حد ذاتها تتويجا لزاوية الرؤية بطريقة تستدعي في لحظة انسجام، وتآزر كل أعضائها وعناصرها في نظرة موحدة تخترق كل نواحي الحياة، بمنظور روائي يمثله الراوي داخل النص، فوحدها زاوية الرؤية مع كفيلة بتحديد المسافة بين الشخصية الرئيسية والراوي، وكذا بينه وبين بقية الشخصيات كل من موقعه.

ومن خلال العمل الراوي قيد التمثيل والدراسة نجد أن الراوي يتموقع كما سلف الذكر في زوايا مختارة بعناية، ولها الأثر البالغ في تحديد الصورة المعطاة في النص، وهي الجمع والإلمام، أو يوجد توحد تام بين نص خطاب الراوي والبطل تبعا لتوحدهما في شخصية واحدة، كما تناولناها في أنواع الرؤية، البطل يساوي الراوي اللذين يصدران خطابهما الموحد على لسان الشخصية الرئيسية ،وهي خالد بن طوبال في عابر سرير لأحلام مستغانمي، ويظهر في حالات التعليق على المشاهد المصورة من مختلف المواقع والزوايا التي يتبناها كل من هؤلاء كما يتضح لنا الخطاب

١- المصدر نفسه، ص ٢٤.

الموحد في مواقف التأمل الذاتي والمونولوج الداخلي، وهو ما يؤكد على أن البطل في الرواية تبنى فكرة أيديولوجية للراوي الذي ينطق على لسان شخوص الرواية ويبث من خلالهم رؤية للعالم الروائي، الذي يتحركون فيه، وموقفه من ظواهر هذا العالم أو تعليقاته الموحية وتصوره للعالم.

حيث يتضح لنا من خلال نمط الرؤية مع أنه يوجد تآزر بين نصي الراوي والبطل إذ نجد وضعية (الراوي، الشخصية) تمنحه قدرة كبيرة على المزاوجة بين أسلوب العرض المباشر والتعلق الذاتي، فالراوي إذا كان ممثلا في الحكي، يمكنه أن يتدخل في سير وبلورة الأحداث بعضها ببعض، فيضفي عليها التعليقات والتأملات، ويظهر هذا جاليا في الرواية: "طبعا... أرأيتم شعبا مهووسا بأكل الرؤوس (المشوطة) مثل الشعب الجزائري؟ حتى في فرنسا ما تكاد تسأل جزائريا ماذا تريد أن تأكل حتى يطالبك (بيوزلوف)، ترى الجميع وقوفا لدى الجزار اللحم الحلال، ليفوز برأس مشوي لخروف أو راسين يعود بهما إلى البيت، وإن لن يجده أصبح طبقه المفضل لوبيا (بالكوارع)..."[1]، فالبطل خالد الراوي في عابر سرير يتوارى عن الأنظار وتعود البطلة حياة إلى قسنطينة كامرأة عادية لكنها لا تتنازل عن تعليقها بروح ورؤى البطل خالد الذي تروي الرواية على لسانه، حيث نرى ونلمس انجذابا بين ذاتي البطلين في هذا القول: "هذه المرأة التي على إيقاع الدفوف القسنطينية تطارحك الرقص كما لو كانت تطارحك البطاء (...) لتحدث هذا الاضطراب الكوني من حولك؟

هي هنا وماذا تفعل بكل هذا الشجن؟".[2]

١- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ١٧٠.

٢- المصدر نفسه، ص ١٠.

وكذلك في: "في حضرتها كان الحزن يبدو جميلا، وكنت لجماليته، أريد أن أحتفظ بتفاصيله متقدة في ذاكرتي، أمعن النظر إلى تلك الأنثى التي ترقص على أنغام الرغبة"[1].

إذن ومن خلال الجدول التالي سنحاول تحديد مدى وضوح تلك الرؤية المصاحبة لشخصيات الرواية وقدرة الراوي على التلاعب بتحريك الرواة فتارة كانت حياة وتارة أخرى كان هو "خالد":

الراوي	الموضوع	الصفحة
السارد	(حياة) "بالرغم من درايتي بعدم حضوره، ذهبت لحضور افتتاح معرضه الفردي، فقد كان في الأمر ما يغريني بالاستهلاك احتياطي الحزن الذي احتفظ به لحدث كهذا لا أظن أن مرضه هو الذي أفسد علي لقائنا الأول، الأمر لا يعدو احتفاظ الرسام بحقه في أن يخلف موعدا حتى لو كان حفل زفاف لوحاته"	٨١
السارد	(حياة) في غياب الرسام، كل شيء يأخذ لونه الأبيض،...من أجل رجل لن تراه، يحجبك عنه حضوره في غيابه المربع...رجل ستدرك لاحقا، أنه يكره أن يساء فهم حضوره، أن يساء تفسير كلامه...	٨٦
السارد	(حياة) تماما، كما لو كنت بطلا في رواية...تفاجئك ألفة	-٨٤

١- المصدر نفسه، ص ١٢.

	الأمكنة ، فتستأنف حياة بدايتها في كتاب، كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين، تدخله كبطل في رواية...ولست هنا لمواصلة التماهي مع بطل وهمي...كنت تضن أن الحياة تلفقك كتابا، فإذا بالكتاب يلفق لك حياة، فأيهما فيك الأحزان: القارئ الذي انطلقت عليه خدعة الرواية؟ أم العاشق الذي انطلقت خديعة مؤلفتها؟	٨٥
السارد	(خالد) كنت أريد امرأة كفينوس في انزلاق نصف ثوبها، ويكسو نصفها، أو يعري نصفها الآخر حسي رغبتي، امرأة نصفها طاهر، ونصفها عاهر أتكفل بإصلاح أو إفساد أحد نصفيها، فبكل نصف كنت أقيس رجولتي.	٨٦-٨٧
السارد	(خالد) كنت أجد شجاعتي في مواجهة شفتيها بالتفكير في زيان الذي حتما سبقني إلى ذلك، أخاله مثلي كان يعاشر فرونسواز، مستحضرا حياة	٨٧
السارد	قبل أن أجلس إلي كأسي، طلبت ناصر لأخبره بوفاة زيان،وكنت أجلت الاتصال به إلي اليوم، حتى لا أجدني مضطرا إلى الحديث مع مراد، الذي انتهى أمره بالنسبة لي، وحتى لا ينقل ناصر الخبر إلى حياة فتفسد علي قدسية حزني، فقد أصبح موت زيان قضيتي وحدي"	٢٦٨

نجد رواية "عابر سرير" في غالبيتها تتخذ صيغ القص في النص الروائي بالضمير "أنا" مما يثبت حيوية الخطاب المباشر في النص، "أنا نسيتها لفرط عجلتي ...أنا على بلل، اكتفيت بالإسراع في الخطى نحو تلك البناية، وأنا أفكر في فصاحتها المواربة"(١).

وفي موقع آخر نجد كذلك: "الحب له دائما حضور متعال، انه يقيم في الدور السابع، لم تعلق بكلمة، ولا أنا نظرت في عينيها...قلت وأنا من وضع أول قبلة علي شفتيها..."(٢) فإن ذلك من مزايا وخصال تقنية "الرؤية مع" مما يسمح لنا بتحديد أدق للاتجاه في الرؤية لهذه الشخصية التي يتحدث الراوي على لسانها، مما يجعلها يتناوبان في بث الرؤية دون أن يلغى أحدهما الآخر أو يغطي على وجوده، بل عن الراوي يدع الشخصية تنطق بصوته، يترك الكلام للشخصية أو لصوتها وهذا ليس معناه أن الشخصية هنا تمارس دور الراوي أو أن الراوي شخصية تروي بضمير أنا.

إن الراوي خالد الثاني يعيد ترتيب مواقع الشخصيات حيث يستوقفنا خالد الثاني في مشهد أخير تحضى فيه كل منها بمكانتها، وذلك في فقرة واحدة يرسم فيها موقفه وموقعه من كل هؤلاء" فبقدر إضراري على رؤية حياة، كنت لا أريد أن أفقد احترام ناصر، ولا أن أثير شكوك زيان أو أسبب ألمه، ولا أن أخسر علاقة جميلة تجمعني بفرانسواز... ويضيف قائلا:ثمة أيضا مصيبة الدخول في مدار حب محفوف بالمخاطر والمجازفات، مع امرأة تلاحقها دائما فتنة الشائعات وتسبقها حيث حلت عيون المخربين وأجهزة التصنت، وأنت دوما خائف عليها منها،خائف منها عليك."(٣)

١- المصدر السابق، ص ٢٠٧.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٠٨.

٣- المصدر السابق، ص ١٥١.

"وإذا أردنا تحليل هذه الصورة فإننا سنبدأ بموقع خالد لنفسه أولا حين يصف حاله لنا بقوله: كنت قبل هذا رجلا طاعنا في الصبر".(١)

فهذا تصوير واقعي لخالد يكشف قدرة الراوي على الرؤية مع ما تراه الشخصيات على أرض الواقع.

ويعد اكتشاف الحقيقة صور زيان في أفضل وأجمل موقع وصورة صورها، والتقطها الراوي خالد بالأبيض والأسود "كان في ضيافة البياض لكن بابتسامة سمراء (...) ها هو إذن يرتدي هم العمر بأناقة وسيما تلك الوسامة القسنطينية المهربة منذ قرون في جينات الأندلسي، بحاجبين سميكين بعض الشيء، وشعر رمادي، يطغى عليه السواد، وابتسامة اكتشفت بعدها أن نصفها تهكم صامت، ترك آثاره على عمارة كأخدود تحتها على الجانب الأيمن من فمه، وكانت له عينان طاغيتان في الإغراء، ونظرة منهكة لرجل أحبته النساء لفرط ازدرائه للحياة".(٢)

عندما نتبع هذا التصوير فهو رسم فوتوغرافي دقيق في استنطاق الملامح في الوصف، فكيف يفهم القارئ مثلا: كلمة النظرة المنهكة التي تتعدد لديه إذا لم يربطها الراوي بوصف يحددها كأن يكون صاحبها رجل أحبته النساء لفرط ازدرائه للحياة وتفاخره، فيتداخل أو نقول تتزاوج في هذه الصورة التصوير أو (الوصف الحسي) مع الوصف التجريدي، وهذا من أجل تجسيد المشهد المعبر عنه، فكأن الراوي خالد يرى صورة لوحده فينقلها لنا بشتى الوسائل التي تجعلنا نعايش معه الحدث، ونستحضر معه الصورة المعبر عنها، وهذه هي الخاصية أو الميزة التي تطبع زاوية الرؤية مع التي

١- المصدر نفسه، ص ١٥٣.

٢- المصدر نفسه، ص ١٣٩.

استثمرتها الروائية في عابر سرير لتصوير مشاهدها وشخصيتها وهو ما جعل كل منها، تحتل مساحة وموقعا، وموقفا ذهنيا وأيديولوجيا ونفسيا ورؤيويا، خاصة الموقع الذي خص به خالد حيث تجلب الملامح المأسوية وبخاصة عندما رويت الرواية على لسانه ومن أعماقه، بحيث تجلت أزمته مع حبيبته في سعيه وتمزقه الداخلي، وتفسخ العالم في عينيه، وذلك لأنه يروي لنا ما يراه وتتجلى لنا بذلك رؤيته المأسوية للعالم.

٥-٢-٣- الرؤية من خلف:

وتسمى كما سلف الذكر بمرحلة الراوي العليم، فالراوي يكون خلف أو وراء شخصياته يعرف عنها أكثر مما تعرف هي عن نفسها بحيث يخترق كل الحواجز حيث يعطي أبعادا وتفاسير ويغوص في أعماقها ويستخرج مكوناتها ويكشف أمام القراء أسرارها ويكشف أوراقها حيث تكون على صيغة "هو يفكر" فالراوي في (عابر سرير) كان خالد بن طوبال راويا عليما، يتموقع وراء شخصياته ويسرد لنا مما يعرف عنها ومما تعرف هي عن نفسها ويعطينا أبعادا وتفاسير يخترق بها كل الحواجز ويكشف لنا خلفيات تلك الشخوص الروائية، فالراوي يرى أكثر مما تراه شخصية "زيان" فيطرح لنا المكنونات الموجودة في داخلها وما تستحقه مستقبلا وبما يفكر كذلك كأنه تنبؤ بما ستفعله هذه الشخصية والراوي في هذا المقام كانت حياة فتقول: "-هذه اللوحة، إنها من أحب لوحاته إلي، وأعجب ألا تكون بيعت حتى الآن وأمام ما بدا مني من عدم إعجاب باللوحة لن أفهمها، قالت موضحة:

- هذه رسمها زيان تخليدا لضحايا مظاهرات ١٨ أكتوبر ١٩٦١، خرجوا في باريس في مظاهرة مسالمة مع عائلاتهم للمطالبة برفع حظر التجول المفروض على الجزائريين[1].

فالراوية هنا تحاول أن تشرح للقارئ مجريات الأحداث التاريخية التي راحت تفسرها من خلفيات اللوحة الموجودة أمامها، وكأنها عايشت الأحداث فنقلتها وهي على علم بها، كالرسام الذي تفنن في رسمها وإبداعها، فحياة هذه الشخصية البطلة لا تكاد تستقر حتى تظهر لها شخصية خالد كي تضعها في محل حيرة، وقلق، وتساؤل مستمر، فبقدر حبها لذلك الرجل تبقى صفة الغموض تخيم عليه، حيث حلل الراوي هذه الشخصية وكشف لنا عن أسرارها، ورغباتها، وخاصة عن سبب حب حياة لذلك الرجل.

ويواصل الراوي في تبيان ملامح شخصية زيان وكشفها: كان دائما، التنبيه إلى جرس الكلمات وإلى ما يضفه الصمت لجملة تطرح عليه سؤالا فيأخذه منك ويصوغه في سؤال آخر يبدأ غالبا بقوله: - تقصد

وفي صيغته التساؤلية تلك: سألتها مندهشا:

- وهل زيان يقيم في بيتك؟

أجابت ضاحكة:

- أجل، وإن شئت أنا من يقيم في بيته، فعندما عاد إلى الجزائر ترك لي البيت لفترة طويلة، ثم عرضت عليه بعد ذلك أن أتقاسم معه الإيجار...كانت فرونسواز تحتفظ في غرفة نومها باللوحة التي رسمها لها زيان سنة ١٩٨٧ عندما تعرف عليها

١- المصدر السابق، ص ٥٨.

أول مرة كموديل في معهد الفنون الجميلة، على عريها، كانت الرسمة لا تخلو من مسحة حياء تعود حتما لريشة زيان، لا لامرأة كانت تحترف التعري"[1].

فمن خلال هذه الأوصاف والتحليل، نلمس أن شخصية الراوي لا تتعدي شخصيات الرواية فهي عليمة بما هو مكنون في الحياة وعند حياة البطلة والراوي هنا عارف للتاريخ الجزائري الذي لا يتطلب الغوص في أغوار الشخصية الروائية.

وكأن شخصية زيان شخصية مثالية أسطورية كما يراها الراوي العليم، ويقرأ أسرارها ومكنوناتها حيث لا يدع لك مجالا للشك في تلك الأوصاف، فيحللها تحليلا دقيقا، وقد تعمق الراوي في شخصية زيان لحد كشف كل أوراقه، وها هو يطرح لنا ذلك الحوار الذي دار بينه وبين خالد: "وكيف تعيش بدون أصدقاء؟ لا حاجة لي إليهم...أصبح همي العثور على أعداء كبار، لا تلك الضفادع الصغيرة التي تستدرجك إلى منازلتها في مستنقعات أصغر من أن تكون صالحة لعداوة.

- إذن أنت تعيش وحيدا!

- أبدا أنا موجود دائما لكل من يحتاجني إني صديق الجميع ولكن لا صديق لي."[2]

فيلخص لنا الراوي ما يجيبه زيان ويحلل لنا مدى ذكاء هذه الشخصية حيث حاول الكشف عما تفكره به وما ستفكر به، حيث يقلب زيان المعادلة ملخص الواقع

١- المصدر السابق، ص ٨٥، ٧٨.

٢- المصدر نفسه، ص ١١٥.

كمن يلخص التاريخ بأكمله في قوله: "اليوم بالنسبة لي الثورة تخطط لها الأقدار وينفذها الأغبياء ويجني ثمارها السراق، دائما عبر التاريخ حدثت الأشياء هكذا".[1]

كما يمنح الراوي مجموعة من الخصال لشخصية زيان فيكشف عن أسرارها، حيث يمنحه ويورثه لقبه، وأحلامه وخسائره، ولعنته أيضا، وصوته الذي لا يتكلم سوى لغة التسامي وهو ما نجده في القول التالي: "رجل مات وترك لي صوته، صوته ذلك بين غيوم اللغة، وصحو الصمت، يتقدم كساحة أحلام".[2]

فهنا اخترق الراوي كل الحواجز في هذا المشهد المفزع بحيث يحضر خالد بن طوبال ليشهد انتقالا روحيا ملعونا إلى عالم الأحلام ونشوة الخسائر.

فهنا الراوي يقف خلف شخصية زيان ويرى مالا تراه أكتاف باقي الشخصيات حلما في تابوت من خشب مكلل بكبرياء الخاسرين يجيء له بجنازة تليق بسخريته "هو الواثق كالتأمل أنصتوا لتهكمه وهو يعبر لوحته الأخيرة"[3].

فبعد أن مات زيان حاول الراوي في هذه المرة وهو "خالد" أن يخصص جزءا من الرواية لتكلم عن نقل جثمان زيان إلي قسنطينة حتى أنه في بعض الأحيان يتنبأ بما كان سيفعله زيان لو بقي حيا، كما نجده في بعض الأحيان الأخرى يتكلم عن خيانته لصديقه وهو يحتضر: "ترى لو لم أقدم نفسي على أنني خالد بن طوبال أكان سيتعرف علي مثلا من عاهة ذراعي اليسرى ...لكن أكان على علم أنني أقيم في بيته؟ وأساكن صديقته؟ وأنني التقيت بحياة واصطحبتها إلى هذا البيت؟ وأنني لم أزره ذلك اليوم

١- المصدر السابق، ص ١٠٨.

٢- المصدر نفسه، ص ١٧١.

٣- المصدر نفسه، ص ١٨٤.

لأنني كنت على موعد معها؟ وأنها كانت ترقص لي لحظة كان يحتضر؟ ...مازلت غير مصدق أن يكون توقيت موته مصادفة[1].

إذ يصعب علينا من خلال التحليل أن نفرق بين الراوي والشخصية، إذ تتداخل علينا في بعض الأحيان في هذا النوع من الرؤية فهل حقا الراوي يستطيع أن يكون عليما أكثر مما تعلمه شخصياته أم لا؟

ففي غمرة انتقال الراوي خلف الشخصية ومأساة عالم الواقع والسماء من خالد بن طوبال المنتقلة إلى الوريث الشرعي للأسطورة المأساة ذلك البطل في الاستعلاء والانقطاع عن الواقع حد التحلل، والتفسخ، وهذا انتقال من جسد ليدخل في آخر ويخرج من عالمه إلي آخر، حين تكلم عن شخصية جديدة وهي شخصية فرانسواز كان في فرانسواز شيء من الطبيعة الممزوجة بسذاجة الغربيين في التعامل مع الآخر والذي يتحكم فيها منطلق إعلامي يبسط الأشياء ويقسم العالم إلى خير وشرير وحضاري ومتخلف ولازم وغير ضروري".[2]

فالراوي هنا يعلم ويعرف شخصية فرانسواز أكثر مما تعرفه هي عن نفسها، بحيث طرح لنا فكرت المرأة الغربية المتحررة والتي تقوم بالكثير من الأعمال دون مراعاة العادات والتقاليد فهاهو الراوي يقول عن خيانة فرونسواز: "... بقيت صامتا للحظات، وأنا استنتج من عباراتها أنها على اتصال دائم معه، وأنهما يتهاتفان كل يوم...كنت رجلا بإمكانه أن يتفهم خيانة زوجته، لكنه لا يغفر خيانة صديق، فخيانة الزوجة قد تكون نزوة عابرة أما خيانة الصديق فهي غدر مع سبق الإصرار[3] فمن

١- المصدر السابق، ص ٢٤٨.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٤١.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٤٩.

خلال هذه الصورة نلمس أن الراوي العليم في هذا المقام ليس متأثر بما قامت به زوجته لأنها فرنسية غربية لا تهمها مثل هذه العادات.

ونجد الراوي كذلك يحلل شخصية العجوز التي امتطت الطائرة وراح يصف لنا محاسنها "كانت العجوز الجالسة جواري تسافر لأول مرة بمفردها، وجاءت إلي باريس لزيارة ابنتها التي وضعت مولودها الأول، قبل أن تقلع الطائرة كنت عرفت كل شيء تقريبا عن حياتها... كانت مرعوبة من الطائرة "،[1] وبهذا كانت هذه النهاية الكبيرة من خلال ذكر العجوز أي النهاية المأساوية التي ألحقت بزيان و بفرونسواز.

٥-٢-٢- الرؤية من الخارج:

فالراوي غير حاضر، ولهذا نراه يبحث عن وسائل تحوّله رواية ما يروي ودون تدخل منه، والروائي هنا يروي على مسافة بما يروي، فيبقى خارج ما يروي إذ أن ما يرويه من أحداث لم يقع في حضوره، فالكاتبة أحلام عندما أدرجت الراوي كانت تعلم أنه راو ينظر لأحداث الرواية من الخارج، وكأن الراوي يتناوب بين حياة وبين خالد والروائية، لذلك نجد البطلة حياة راحت تسترجع أحداث الثورة بل وأطالت في وصف بعض من صورها، وتطرقها إلى بعض الكتاب الذين ظهروا خلال تلك الفترة، من أمثال الكاتب ياسين ومدونته "نجمة"، وما تحويها من دلالات رمزية لإبراز القيمة الثورية، والجمالية محاولة بذلك الربط بين شخصية البطلة حياة ومحبوبة ياسين ونجمة، وخالد بن طوبال محبوب حياة، ويظهر هذا في الرواية: "عندما كتبت على الصفحة الأولى أحببت هذا الكتاب، حتما سيعجبك ماذا كان في كتاب "توأما نجمة" ما تريد الاطلاع عليه، غير ذلك الموت الغرائبي لصديقه ياسين، وما كانت هي الروائية

١- المصدر السابق، ص ٣٥٠.

لتتوقع أنها مثل "نجمة" ستجد نفسها مصادفة تحضر المشهد الأخير لموت رجل عشقها ورسمها كمجنون، فسلمته للغربة والشيخوخة والمرض... لم تفارقني فكر تطابق الموقفين، مثل "نجمة" ما كان يمكن لحياة أن تحضر جنازة خالد لولا وجود أخيها، الفرق أن ناصر يقف هنا مع المشاهدين، بينما كان أخو نجمة مسجون جوار حبيبها، في قاعة ترانزيت الأموات".(1)

ففي الرؤية من الخارج يكتفي الراوي برواية ما يراه ويسمعه من شخصياته ناقلا إياه بأمانة وموضوعية و بمنتهى الحياد، انه المتفرج الحاكي الذي لا علم له بخلفياتهم وطبيعة أفعالهم، وأقوالهم إلا ما صرحوا به مما يثير مزيدا من التغير في درب الرحلة الروائية التي تبقى سائرة في الغموض إلى حين تسجل الأحداث وقعها على الساحة فيرويها لنا أين نلمس فيها خيبة البطل وهزيمته بحيث كانت في البداية شخصية البطل متعالية سامية إذ تنحط وتسقط من خلال قراءته لخبايا عالمه، الأمر الذي يحققه إدراك خالد للإنذار الذي أعطاه زيان، الذي لحقته اللعنة من قبل أن يموت، فنجده طريح الفراش تحت وطأة مرض عضال سيودي بحياته ،وهذا تصوير لواقع مدرك ومعاش.

ويمثل لنا الأحداث بأمانة وموضوعية من خلال هذا الحوار الذي وقع بينه و خالد الذي جاء يعوده عن اسمه الحقيقي فأجابه: "في معظم الأحيان اسمي خالد بن طوبال الاسم الذي يشبهني كثيرا...في الواقع أخذته من رواية وقبل أن أواصل قاطعني أتدري لماذا انتحر خالد بن طوبال في رواية مالك حداد رصيف الأزهار لا يجيب".

1- أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط 2، بيروت، لبنان، 2004، ص 289، 290.

قلت معتذرا؟ في الواقع قرأت هذه الرواية منذ زمن بعيد ونسيت أحداثها وقال: رواية صغيرة من مائة صفحة لا يحدث فيها شيء تقريبا، عدا انتحار بطلها في آخر الرواية، ووريدة زوجته التي يعشقها هربت أثناء غيابه مع أحد المظليين الفرنسيين وانفضح أمرها عندما ماتت معه في حادث، ليست الخيانة هي التي كانت سببا في موت خالد بن طوبال، إنما علمه بها، كان عليه ألا يدري، غير أن خالد بن طوبال وفي كل الروايات كان يعلم بموته مرتين، مرة بسبب خيانته القسنطينية، ومرة بذكائه[1].

إن الراوي يرى وينقل لنا صيرورة تلك الأحداث بدقة، فموت خالد كان بسبب ذكائه الذي ينقذه كل مرة من الكمائن التي ترديه قتيلا في عالم الأموات، المرتبط بالقوة، ليبعثه ذكاؤه من جديد في حياة العالم الممكن، فينعتق من مقبرة عالم الواقع، ويتسامى على أوجاعه، وخسائره، وبالتالي لم يهزم تماما ليصنع كل مرة من يمثله في الحياة الواقعية بعثا جديدا وحياة ثانية، وكل هذا بفضل ذكائه ليتفادى الموت المحتم ،أو الضربة القاتلة أو القاضية.

وما نستخلصه من هذه الرؤية الخارجية لهذه القصة الأسطورية قصة خالد بن طوبال أن الراوي يرى ما تراه الشخصية ويوصل لنا بأمانة سردية أحداثها ووقائعها.

والبطل في رواية عابر سرير الذي اختار أن يلقب بخالد بن طوبال يري بأنه لقب ملعون سيلقي نفس مصير من حملوا هذا اللقب قبله، وبالتالي عليه أن يتقرب ويحترس من موته الثاني، ولعنته القادمة، وهذا ما وجدناه عندما توقف خالد بن طوبال مع نفسه عند خطواته الذكية وراجعها في لحظة انهزام، فيدرك فداحة وبشاعة

١- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ١٤٩.

خطئه الذي حمل له الميتة الثانية، وعندها يتأكد بأنها لعنة بن طوبال التي حلت به، ولقد تأكد أنه قد وصل للنهاية التي سيقع فيها ضحية للذكاء فيخاطب نفسه تارة في لحظة السقوط إلى الهاوية عندما تولد فوق صخرة محكوم عليك أن تكون سيزيف ذلك أنك منذور للخاسرات الشاهقة لفرط ارتفاع أحلامك، نحن من تسلق جبال الوهم، وحمل أحلامه..شعاراته مشاريعه، كتاباته، لوحاته وصعد بها لا هي حتى القمة قل جرحنا بحمولتنا (...) نحو منحدرات الهزائم؟.[1]

وتارة أخرى نجده يتحسر على موت من أحبهم وكان آخرهم زيان فيخاطب نفسه قائلا: في كل موت أنت أمام الموقف نفسه، كما كنت أمام أشياء في غرفة نوم أبيك، ثم في بيت عبد الحق، والآن أمام أشياء زيان، تفهم أنك تساوي ارخص من أي شيء تملكه.[2]

فالراوي يسرد لنا أحداثا كما رآها وشاهدها على لسان الشخصية وفي لحظة يدرك خالد الثاني نفسه وحيدا بعد أن غادره زيان آخر رفاق الدرب، تاركا له برد ذلك الموقع الانعزالي ولعنة لقب لم يقدر عواقبه جملة "ذهب آخر رفاق الريح وبقيت مرتعدا في مهب التاريخ واقفا فوق جسر"[3] يكتفي هنا الراوي وهو خالد برواية ما يراه ويسمعه من شخصياته ناقلا إياه بقوله: كانت الساعة الثانية ظهرا عندما قصدته.

- صادفت ممرضة غادرت غرفته، سألته عن وضعه الصحي.
- قالت

١- ينظر، المصدر السابق، ص ٢٣٥.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ١٤٩.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٨٩.

- في تحسن
- ثم واصلت
- إن كنت من أقاربه أقنعه بعدم مغادرة المستشفى هذا الأسبوع.
- لماذا؟ هل طالب هو بذلك؟

أجل...يريد أن يزور معرضه ويجمع لوحاته عند انتهاء المعرض، لكن الطبيب يخشى أن يتسبب هذا الجهد في انتكاس صحته..هل هو رسام؟

- رسام كبير. (١)

من خلال هذا المقطع الحواري نلمس أن الراوي يصور لنا واقعا ملموسا مشهود بأمانة، وحرص منه دون إبداء رأيه، فنخرج بنتيجة من خلال الرؤية من الخارج أن الراوي يكتفي بطرح رؤية ما يراه ويسمعه عن الشخصيات، فلا يضيف ولا ينقص، ولا يتخيل، ولا يحلل ولا يعلم بأسرارها ومكوناتها وخلفياتها، وهذا يؤدي إلى طرحها في ألغاز، ليطلب فكها عن طريق روايتها لنا معمقا فينا لحظات الترقب والانتظار ويزرع فينا المفاجأة المنتظرة.

فروايات أحلام مستغانمي شكلت الطرح الحديث للرواية الجزائرية، ونجد أنها اختارت شخصياتها وانتقتهم ليعبروا لنا عن واقع حياة مجتمع بالدرجة الأولى وأوضاع بلاد عاشت أزمات بالدرجة الثانية، كما نجد أن الرؤية السردية تجسدت بجميع أنواعها، فنجد الرؤية مع حيث كشف الراوي وجهة نظره وتكلم على لسان شخصياته ليكون له الدور الفعال ويقف موقف المشارك لا المتفرج، أما الرؤية من

١- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ١٣٨.

خلف تجسدت في كون الكاتبة لم توظف شخصياتها اعتباطا بـل اختـارتهم ليخـدموا موضوع الرواية، حيث نجد أن الراوي كان عليما بما يدور في ذهنيات أبطاله وبالتـالي يتحكم في الأحداث أما الرؤية من الخارج، فنجدها قليلة عند أحلام مستغانمي، وهذا راجع إلى كون الرواية الحديثة لا تعتمد على هذا النـوع مـن الرؤيـة وقـد اسـتعملت أحلام هذا النوع من الرؤية في بعـض مـن الأحـداث، وبـذلك تـترك للقـارئ المجـال ليتصور الأحداث من منظوره الخاص، وبهذا نصل إلى أن الرؤيـة السـردية اتضـحت من زوايا مختلفة لتشكل لنا منظور الراوي وشخصياته وعلاقته بهم.

فالدارس لثلاثية أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، فوضـى الحـواس، عـابر سـرير يستشف من خلال قراءته الأولى مدى اهتمام الكاتبـة في لغتهـا السـردية مـن خـلال قدرتها على خلق وابتكار وإبداع معاني جديدة ذات دلالات متجددة بحيث تسـتطيع أن تتدخل في سير أحداث روايتها دون شقاء أو عناء.

وقد ذهب عبد الله الغذامي في شرح أسلوب الكاتبـة أحـلام مسـتغانمي إلى حـد القول أن الكاتبة استطاعت أن تكسر سلطة الرجل على اللغة، هذه اللغة التي كانـت منذ أزمنة طويلة حكرا علـى الرجـل اتسـمت بفحولتـه وإذا كانـت تريـد أن تحـاكم ككاتبة دون تاء التأنيث ثلاثيتها الملتصقة بأنوثـة، وهـذا الالتصـاق هـو الـذي جعـل عملها الروائي يحظى بالتقدير والتفوق حيث استطاعت أن تصنع من عادتها اللغويـة نصوصا تكسر فيها عادات التعبير المألوف المبتذل، وتجعل منها مواد الإغراء والشهوة وراحت تكتب وهي تحتفل بهذه اللغة، التي أصبحت مؤنثة كأنوثتهـا، وأقامـت معهـا علاقة حب وعشق دلالة على أن اللغة ليست حكرا على فحولة الرجل، بل تستطيع أن تكون إلى جانب الأنوثة فصارت اللغة حدة مـن القيـد وصـار للمـرأة المجـال لأن

تداخل الفعل اللغوي وتصبح فاعلة فيه، وتكون بذلك قد استردت حريتها وحرية اللغة، وكل ذلك من خلال العلاقة الجديدة الحمية بين المؤلفة واللغة[1].

وبذلك استطاعت أحلام مستغانمي أن تخترق الإبداعية نواميس الواقع لتشكل عالما خاصا بسردها المثالي فتمحوا الفاصلة بين المتخيل والواقع، لتتصاعد تدريجيا، وتكتب حتى الحواس نعم هي فوضى الحواس هي عالم يحوي جميع الأحاسيس عبر ثنائيات الصمت واللغة الإبداعية فكانت لغة السرد المستغانمي بحق لغة دينامية مبدعة، تكتشف هذه الفوضى الحواسية من خلال تداخل الإحساس باللغة الإبداعية وفوضوية الحواس الخمسة الموظفة في الرواية توظيفا انزياحيا خرج بالحواس إلى مدلولات أخرى.[2]

وإذا غصنا في أعماق الرواية من حيث بناياتها اللغوية، نجدها لغة شعرية مكثفة إيمائية سهلة التلقي يصل القارئ من خلالها إلى أعماق النص دون عناء عبر نسيج لغوي من الكلمات سافرت بنا إلى عالم الروائية الخيالي.

وقد جعلت أحلام مستغانمي من روايتها هذه حقلا من الرموز والإيحاءات التي لم تجهر بها علنا بل جعلت للقارئ مجالا ليشارك مأساتها وحزنها وفرحها أحيانا إذ لم تعتمد لغتها الصراحة في طرحها للأفكار والتصورات بل جعلت للغموض ملجأ للتعبير عما يلج في نفسيتها، فكان لكل فكرة وضعا دلاليا رمزيا داخل الرواية من أسماء وشخصيات وأمكنة، وكانت هناك مقصدية من وراء هذا التوظيف اللغوي.

١- ينظر، عبد الله محمد الغذامي، للمرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، دار القباء، ط ١، ١٩٩٦، ص ١٩٢.

٢- محاضرات الملتقى الخامس للسيمياء والنص الأدبي، ص ٥٢١.

الخاتمة

النتائج التي توصلنا إليها:

اعتنت أحلام بطريقة السرد من خلال الإغراء والأناقة في اللغة، فجاءت رواياتها شعرية نثرية، كما اعتنت بفكرة الأدب واللغة العربية والتاريخ المنسي والسياسة والقضايا الاجتماعية الشعبية.

كتبت أحلام للتاريخ، وكتبت للحب، وكتبت للفكر، عندما تقرأ ما كتبته أحلام فأنت:

- تهيم باللغة العربية من جديد،لأنك تقرأ كتابا أدبيا.
- تقرأ تاريخ طواه الدهر، لأنك تقرأ كتابا تاريخيا.
- تتثقف من كم المعلومات القيمة التي به، لأنك تقرأ كتابا ثقافيا عاما.

تستشعر الحب والرغبة والهيام، لأنك تقرأ كتابا في العشق .

تعد روايات أحلام مستغانمي روايات جديدة بخصائصها.

- جاءت أحلام مستغانمي بهذه الروايات راجية منها الخروج بشيء ما للأدب الجزائري، منتظرة ولادة نورس ساطع مشرق على الساحة الأدبية الجزائرية التي كانت غارقة في ظلام دامس.

- لقد سبق هذا العمل فترة عصيبة، وهي مرحلة انعزال وتفكك واستقلال تام عن العالم، وهذه الفترة كانت كافية بالنسبة لأحلام لتنتقل بالأدب الجزائري من مرحلة ركود إلى نهوض.

- لقد كانت أحلام مستغانمي تغرف من رحم واقعها وتاريخه ووضعه الراهن إذا أسأنا التعامل معه، فإنه سيأتي رحما عميقا، أما إذا حاولنا فهمه وعرفنا كيف نتعامل معه فإننا سنجعله رحما خصبا، يعطي ولا يبخل وهذا ما فعلته أحلام مستغانمي حيث طرحت رؤيتها من خلال تعاملها مع سيرورة التاريخ والعالم.

- حاولت أحلام مستغانمي هذه الروائية المتميزة والمنفردة بشخصيتها أن تعكس لنا قراءتها الصحيحة للعالم، حيث وفرت ظروف ميلاده الجديدة بإرادتها وتصميمها على الخروج من أزمته انطلاقا من ذاتها وخصوصية وضعها في بلدها.

- أرادت أحلام مستغانمي أن تبرز مرحلة انتقالية وتهيئ لعهد جديد بمبادئ جديدة، أرادت بها أن تمحي أثر التلقين والعنصرية والاستبداد وكل مظاهر التخلف التي كانت سائدة، وتأتي بمرحلة محاولة صنع الذات بحيث يجب على كل فرد مثقف جزائري أن يصنع ذاته لا ينتهج مسلك أجداده الذين كانوا تحت رحمة الاستعمار الغاشم، كما يجب عليه بناء وجوده فعلا لا قولا، وأن يخمن على مستقبله ويخطط لغد مشرق بالعلم ويساير العصرنة والتحضر.

- أرادت أحلام التحرر والانعتاق من سيطرة المادة التي طغت على الجزائريين حيث جاءت بمفاهيم جديدة لبناء شخصية جزائرية جديدة ومعايير ذهنية تصحح بها المفاهيم كي تحل محل الروح في الإنسان الجزائري.

- ونستخلص في كثير من الأحيان وفي مواقع مختلفة في رواياتها فكرة مفادها أن ذاكرة المأساة الوطنية عبر التاريخ، يجب علينا أن نؤمن إيمانا صادقا خالصا بها وأن نؤمن بأن هذا الوطن يحتاج أن نخدمه روحيا وثقافيا وذهنيا،لا قولا باطلا وجهلا بالأحداث.

- العودة إلى وطنها الحبيب هي فكرتها الأولى والأخيرة، والتي تحارب من أجلها حتى الموت في جل أعمالها الروائية.

- من خلال عودة أبطال أحلام مستغانمي فإنها تقصد أن الوطن هو البداية وهو النهاية، وهو الحياة وهو الموت.

- لقد جاءت بفكرة وضع حد للعقم والموت ونهاية للأبطال القيمين والمجيء بيطل خصب مركزة على وضع حد للعقل الذي كان من قبل (الفكر المتحجر)، إلا أنها تقصد بقدوم مرحلة خصبة وناضجة في الوعي القومي الجزائري، حيث كسرت جدار الصمت الذي لعبت غشاوته طيلة حقبة من الزمن (عشية من الزمن) حيث ولى ذلك الزمن الأسود المظلم وحان وقت الاستبدال والوعي وتشييد لشعب أنهكه ذاك الزمن المر.

- تبدو لنا في خطابها الروائي ناقمة حاقدة على تاريخ لم يعدل وينصف الفرد الجزائري، بل همشه واحتقره ووضعه على الجانب.

- أعمالها الروائية تعد تجديدا على مستويين فني وفكري.

- لقد رتبت أحلام من خلال ثلاثيتها مراحل للخروج من الأزمة التي ذكرنها سالفا وهي رؤية جديرة بالدراسة والتمعن.

- تفجير الصمت الذي خيب على لسان الجزائريين في عشرية التسعينات تكلمت الكاتبة على لسان مجموعة من الروائيين لم يستطيع التكلم وبصراحة عن تلك الفترة.

- لقد كشفت أحلام المستور والخفي في أوساط المجتمع الجزائري (الساحة السياسية وما يدور فيها من غم لأحداث سياسية وخداع شعب مسلم).

- جعلت أحلام الكتابة رمزا أو وسيلة لتفريغ المكبوت والنهوض بالمجتمع الذي لا حول له ولا قوة.

فهي تحاول من خلال الكتابة محاربة من تستروا على الواقع الجزائري المأسوي الأسود المظلم الذي لم يستطيع لا الإعلامي ولا المصور أن يكشفه لتقوم الروائية بكشفه عبر أعمالها.

إن أحلام مستغانمي تمارس علاقة خاصة مع اللغة، هذه العلاقة الخاصة مع لغتها تجعلها تكسر تلك المعادلة التقليدية والكلاسيكية بين الدال والمدلول، ناهيك أن اللغة في كتابات أحلام تتحول إلى أداة إغراء (Séduction)، ما يدفعنا إلى القول في الأخير أن الروائية إن تتألق وتمتاز بلغتها الساحرة المغرية للقارئ، حيث تمارس نوعا من العشق والمحبة للغة، وتصنع من هذا العشق وهذه اللغة أشكالا تعبيرية مريعة ومغرية لمن يقرؤها.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: قائمة المصادر والمراجع العربية:

١. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية، ط ١، بيروت، لبنان، ٢٠١٠.

٢. بان البنا، الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن، ٢٠٠٩ .

٣. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٠.

٤. بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ج ٤، ١٩٧٩.

٥. صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، الجزائر، ٢٠٠٤.

٦. بشير تاوريريت، رحيق الحداثة الشعرية (في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين)، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٦.

٧. جابر عصفور، زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٩٩.

٨. جبران مسعود، المعجم الرائد معجم الالفبائي في اللغة والإعلام، دار الملايين، ط ٢، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣.

٩. بشير بوجويرة، بنية الزمن في الخطاب الجزائري، ج ١، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، ٢٠٠٢،٢٠٠١.

١٠. خالد عبد الرزاق السيد، اللغة (بين النظرية والتطبيق)، مركز اسكندر للكتاب، د.ط، مصر، ٢٠٠٣.

١١. خليل أبو جهجة، الحداثة الشعرية العربية (بين الإبداع والتنظير النقدي)، دار الفكر، ط ١، لبنان، ١٩٩٥.

١٢. عبد الواسع الحميري، خطاب الضد، مفهومه-نشأته-آلياته-مجالات عمله، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٨.

١٣. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفاعاليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن.

١٤. حسام الخطيب، محاضرات في تطور الآداب الأوروبية، دار الآداب، د.ط، دمشق، سوريا، ١٩٩٠.

١٥. الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، ط ١، أربد، الأردن، ٢٠١١.

١٦. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط ٢، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢.

١٧. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط ٢، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢.

١٨. رفقة محمد دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة (سمات وتقنيات)، منشورات أمانة عمان الكبرى، د.ط، عمان، الأردن، ٢٠٠٨.

١٩. إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية، شركة أشغال الطباعة، ط ، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٠.

٢٠. عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر.

٢١. نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ضوء منهج السيمياء، دراسة تطبيقية لقصة الطوفان في جلجامش، دار الريحانة للكتاب، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٧.

٢٢. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط ٣، سوريا، ٢٠٠٣.

٢٣. سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، ط١، ١٩٩١.

٢٤. سيزا قاسم، القارئ والنص والعلامة والدلالة، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢.

٢٥. السيد إبراهيم، نظرية الرواية "دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ١٩٩٨.

٢٦. أحمد الشايب، الأسلوب، د.ن، ط ١، ١٩٩٥.

٢٧. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، ط ١، عمان، الأردن، ٢٠٠٦.

٢٨. وجدان الصائغ، الأنثى ومرايا النص، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، سوريا، ٢٠٠٤.

٢٩. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، (دراسة جمالية)، دار الوفاء، ط ١، ٢٠٠٢.

٣٠. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢.

٣١. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار سلسلة عالم المعارف، د.ط، الكويت، ١٩٩٢.

٣٢. أنطوان طعمة، نحو دراسة منهجية للأدب القصصي، حوليات فرع الآداب العربية، جامعة القديس يوسف، د ب، ط ٢، ١٩٨٧.

٣٣. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٩٩.

٣٤. عثمان بدر الدين، وظيفة اللغة (في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ)، مورفيم للنشر، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٠.

٣٥. عبد العزيز بن حرفة، الإبداع الشعري وتجربة التخوم، الدار التونسية، تونس، دط، ١٩٨٨.

٣٦. قادة عقاق، دلالة المدينة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠١.

٣٧. محمد بن صالح العثيمين، شرح الآجرومية، مكتبة نور الهدى، السعودية، د.ت، دط.

٣٨. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النفسية الحداثية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، ٢٠٠٣.

٣٩. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، لبنان، ٢٠١٠.

٤٠. علي نجيب إبراهيم، دور الترابط النظري في توحيد مصطلحات النقد الروائي العربي في كتاب قضايا المصطلح، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، ١٩٨٨.

٤١. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، سلسلة الدراسات النقدية، دار فرابي، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٠.

٤٢. عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات، ط ٢، دمشق، سوريا، ٢٠٠٨.

٤٣. محمد فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٠

٤٤. أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، نينوى للدراسات والنشر، ط ١، سوريا، ٢٠٠١.

٤٥. عبد الله الغذامي، تشريح النص، دار الطليعة، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.

٤٦. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط ٢، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧.

٤٧. مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ٥، ١٩٩٦

٤٨. محمد القاضي، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، د.ط، لبنان، ٢٠١٠.

٤٩. بسام قطوس، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر، السيمولوجيا نموذجا، في كتاب قضايا المصطلح، اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة، ط.د، د.ت.

٥٠. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤.

٥١. إدريس قصوري، أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق)، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن، ٢٠٠٨.

٥٢. سلمان كاصد، الموضوع والسرد، دار الكندي للنشر والتوزيع، د.ط، أربد، الأردن، ٢٠٠٢ .

٥٣. عبد الفتاح كيليطو، النص والأدب، مقال أورده عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٥.

٥٤. حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٣، ٢٠٠٠.

٥٥. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط ١، دار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠.

٥٦. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥.

٥٧. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي. انجليزي. فرنسي. مضمون. شكل)، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، ٢٠٠٠.

٥٨. عبد الحميد محادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٩ .

٥٩. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ١٩٩٨.

٦٠. عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، دراسات انجزت سيوسيولوجية الأدب وحدة البحث في الأنثروبولوجية الثقافة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.

٦١. وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي (نقد السرديات نموذج)، دار العلم للنشر والتوزيع، ط ١، سوريا، ٢٠٠٩.

٦٢. محمد خضر سعاد، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ١٩٦٧.

٦٣. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت للنشر والتوزيع، ط ١٦، بيروت، لبنان.

٦٤. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط ٢٠، بيروت، لبنان.

٦٥. أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط ٦، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧.

٦٦. عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٥.

٦٧. محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٣.

٦٨. صالح مفقودة، نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري، دار هومة، ط ١، الجزائر، ٢٠٠٢.

٦٩. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد ٣، ط ٣، ١٩٩٧.

٧٠. مصطفى المويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، ط ١، سورية، ٢٠٠١.

٧١. عثمان ميلود، شعرية تودوروف، دار قرطبة، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠.

٧٢. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للنشر، ط ١، عمان، الأردن، د.ت.

٧٣. نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٤.

٧٤. عبد الحفيظ الهاشمي، مصطلح الشعر في تراث العقاد الأدبي، عالم الكتب الحديث النشر والتوزيع، ط ١، اربد، الأردن، ٢٠٠٥.

٧٥. حسين واد، في مناهج الدراسة الأدبية، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥.

٧٦. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب.

٧٧. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار النهضة العربية، د.ط، بيروت، لبنان، ١٩٨٤.

٧٨. سعيد يقطين، قال الراوي ألبنيات الحكائية في السير الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧.

٧٩. سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، د.ط، بيروت، لبنان، ١٩٩٧.

٨٠. سعيد يقطين، النص والنص المترابط، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، د.ط، ٢٠٠٥.

٨١. سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنـان، ١٩٨٩.

٨٢. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط ٤، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥.

ثانيا: الكتب الأجنبية المترجمة:

٨٣. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيـوس، منشـورات غودات، ط ٢، بيروت، لبنان، ١٩٨٢.

٨٤. تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبـد الرحمـان مزيـان، منشـورات وزارة الثقافة، ط ١، ٢٠٠٥.

٨٥. تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي" تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، مشورات إتحاد كتاب المغـرب، ط ١، الربـاط، المغرب، ١٩٩٢.

٨٦. تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سـويداني، دار الشـؤون الثقافيـة العامة، د.ط، بغداد، العراق، ١٩٨٦.

٨٧. جـيرار جنيـت، خطـاب الحكايـة (بحـث في المنهج)، تـر: محمـد معتصـم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط ٢، الجزائر، ١٩٩٦.

٨٨. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تـر: محمـد معتصـم وآخـرون، منشـورات الاختلاف، ط ٣، ٢٠٠٣.

٨٩. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط ٢، ١٩٩٧.

٩٠. جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط ٢، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩.

٩١. روجن آلن، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ١٩٩٧.

٩٢. رولان بارث، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، ط ٢، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨.

٩٣. رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشور الاتحاد الكتاب، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٢

٩٤. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط ٢، المغرب، ١٩٩٧.

٩٥. سارة كوفمان وروجيه لابورت، مدخل إلى فلسفة دريدا، تر: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١.

٩٦. بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط ٢، عمان، الأردن، ٢٠٠٠.

٩٧. جاب لنتفلت J. Lintvelt « مقتضيات النص السردي الأدبي » ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي. ترجمة: رشيد بن جدو، د.ط، د.ت.

٩٨. جان كوهن، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار النهضة العربية، د.ط، بيروت، لبنان، ١٩٨٤.

٩٩. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، د ط، القاهرة، مصر، ١٩٨٧.

١٠٠. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية: تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٨٨.

١٠١. كريستيان أنجلي وجان إيرمان، السرديات، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩.

١٠٢. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب،تر: إبراهيم أمين، منشورات سال، ١٩٩٣.

١٠٣. هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: اسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، مصر، د.ط، ١٩٧٢.

١٠٤. رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، بيروت، لبنان، ١٩٨١.

١٠٥. مجموعة من الباحثين، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٨٢.

١٠٦. مجموعة من الباحثين، طرائق التحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب، ط ٢، المغرب، الرباط، ١٩٩٢.

ثالثا: رسائل وأطروحات:

١٠٧. يوسف الأطرش، أطروحة دكتوراه، بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، إشراف: عزالدين بوبيش، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٣، ٢٠٠٤.

رابعا: المراجع الأجنبية:

108. Prince Gérald, "introduction à l'étude du narrataire 14,1973.

109. tzvtan Todorov, poétique, t 2, collection –qu'est ce quelle structuralisme "édition de seuil, paris, 1968.

110. J.Dubois, et all, Dictionnaire de Linguistiques, ed.Larousse, Paris, France, 1972.

111. Figures III édition de seuil, paris, 1972 ،Gérard Genette

112. Gérard Genette, Figures II, édition de seuil, paris, 1972.

113. La rousse grande forme. Mon tarmasse .paris. 1999

114. Paul ricoeur .du texte a l.action / essais d.ermeneutique2. Édition du seuil. Paris. France.1986.

خامسا: المقالات العربية والأجنبية المترجمة:

١١٥. إبراهيم علي، المجال الأدبي والمجال الأيديولوجي، مقال دفاتر المركز، منشورات (CRASC)، وهران، الجزائر، عدد٧، ٢٠٠٤.

١١٦. بنية سليمة، إشكالية الرواية الجزائرية الجديدة، محاضرات الملتقى العربي الثالث.

١١٧. منى بيكر، أنماط السرديات، ترجمة حازم عزمي في مجلة فصول، العدد ٦٦، ٢٠٠٥.

١١٨. رشيد بوجدرة، "واقع الرواية في القرن العشرين" مجلة الرؤيا، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، عدد 1، ١٩٨٢.

١١٩. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مجلة مختبر جامعة عنابة، ٢٠٠٦، الجزائر.

١٢٠. زوزو نصيرة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الثاني.

١٢١. عبد العالي بوطيب، "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف" مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، ١٩٩٢.

١٢٢. سعيد بوعطية، النقد الروائي، مجلة الرافد الإماراتية، العدد ٤٦، د.ط، د.ت، ٢٠٠١.

١٢٣. عبد الحليم بن عيسى، الاتصال اللغوي بين الدقة والغموض، مقال، مجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران، العدد١، الجزائر، أكتوبر ٢٠٠٥.

١٢٤. فرانشيسكو ليجيو، الترجمة: بضمير الخائن، مجلة الاختلاف، الجزائر، عدد ٣، ماي ٢٠٠٣.

١٢٥. أمال منصور، بنية الخطاب الروائي في آداب محمد جبريل جدل الواقع والذات "النظر الأسفل" نموذجاً، مجلة أصوات معاصرة، دار الإسلام للطباعة والنشر، د.ط، مصر، ٢٠٠٦.

١٢٦. فريدة النقاش، "قراءة نقدية في رواية ذاكرة الجسد"، مجلة العربي، العدد ٤٥٧، ديسمبر ١٩٩٦.

١٢٧. أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، مجلة مخبر السيميائيات جامعة وهران، ٢٠٠٤، الجزائر.

١٢٨. بايزيد فاطمة الزهراء، سيمياء الحواس في فوضى الحواس، محاضرات الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الأدبي، ١٥-١٧ نوفمبر ٢٠٠٨، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ٢٠٠٨.

١٢٩. مجلة العلوم الإنسانية، دورية دولية علمية محكمة، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد العاشر، نوفمبر ٢٠٠٦.

سادسا: المواقع الانترنت:

130. http://ar.wikipedia.org/wiki/

131. http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/ofaque/2htm

132. http://www.zahrira.net/

133. www.jehat.com/jeht/ar/sha3er/9-a.html.

فهرس الموضوعات

الفصل الأول: الزمن الروائي في روايات أحلام مستغانمي

١. مفهوم الزمن.. ١٧
١-١- الأزمنة الخارجية ٢٣
١-٢- الأزمنة الداخلية ٢٤
٢. البنية الداخلية للزمن الروائي ٢٧
٢-١- زمن السرد.. ٢٨
٢-٢- زمن الكتابة... ٣١
٢-٣- زمن القراءة.. ٣٣
٢-٣-١- الزمن الطبيعي ٣٥
٢-٣-٢- الزمن النفسي ٣٧
٣. عناصر الزمن عند جيرار جينيت.. ٣٩
٣-١- زمن القصة ٤٢
٣-٢- المدة والسعة ٤٣
٣-٣- زمن السرد.. ٤٤
٣-٤- المشهد ٤٥

٤. البنية الخارجية للزمن الروائي........................ ٤٦
٤-١- زمن القارئ.. ٤٦
٤-٢- زمن النص... ٤٨
٤-٣- الترتيب الزمني ٤٩
٤-٣-١- الاسترجاعات...................................... ٥٠
٤-٣-٢- الاستباقات.. ٥٢
٤-٤- المدة الزمنية ٥٥
٤-٤-١- الوقفة ٥٥
٤-٤-٢- المشهد... ٥٦
٤-٤-٣- الملخص... ٥٧
٤-٤-٤- الحذف ٥٨
٤-٤-٥- التواتر... ٥٩
٥. البناء الفني للزمن الروائي في روايات أحلام مستغانمي ٦٠
٥-١- البناء الفني للزمن الروائي في ذاكرة الجسد ٦٠
٥-١-١- البنية الداخلية للزمن الروائي في ذاكرة الجسد ٨٠
٥-١-١-١- زمن القصة في الرواية.............................. ٨٠
٥-١-١-٢- زمن السرد في الرواية ٨١
٥-١-١-٣- زمن القراءة في الرواية ٨٢
٥-١-٢- البنية الخارجية للزمن الروائي في ذاكرة الجسد.................. ٨٤
٥-١-٢-١- زمن الكاتب ٨٤
٥-١-٢-٢- زمن القارئ...................................... ٨٥

٥-١-٢-٣- الزمن التاريخي.. ٨٦
٥-١-٣- عناصر الزمن الجينيتي في ذاكرة الجسد ٨٧
٥-١-٣-١- الترتيب الزمني في ذاكرة الجسد.............................. ٨٧
٥-١-٣-١-١- الاسترجاع ٨٧
٥-١-٣-١-٢- الاستباق ٩٨
٥-١-٣-٢- الديمومة المدة.. ١٠١
٥-١-٣-٢-١- المشهد.. ١٠١
٥-١-٣-٢-٢- الوقفة ١٠٢
٥-١-٣-٢-٣- الحذف ١٠٣
٥-١-٣-٢-٤- الخلاصة (المجمل) ١٠٤
٥-١-٣-٢-٥- التواتر.. ١٠٦
٥-٢- البناء الفني للزمن الروائي في فوضى الحواس ١٠٨
٥-٢-١- البنية الداخلية للزمن الروائي في فوضى الحواس ١٠٨
٥-٢-١-١- زمن القصة ١٠٨
٥-٢-١-٢- زمن السرد.. ١٠٩
٥-٢-١-٣- زمن القراءة.. ١١١
٥-٢-٢- البنية الخارجية للزمن الروائي في فوضى الحواس......................... ١١٢
٥-٢-٢-١- زمن الكاتب ١١٢
٥-٢-٢-٢- زمن القارئ.. ١١٢
٥-٢-٢-٣- الزمن التاريخي.. ١١٣
٥-٢-٣- الترتيب الزمني في رواية فوضى الحواس.............................. ١١٣

٥-٢-٣-١- الاسترجاع.. ١١٣
٥-٢-٣-٢- الاستباق.. ١١٤
٥-٢-٣-٣- الخلاصة ١١٥
٥-٢-٣-٤- الحذف.. ١١٦
٥-٢-٣-٥- المشهد ١١٧
٥-٢-٣-٦- الوقفة.. ١١٨
٥-٢-٣-٧- التواتر ١١٩
٥-٣- البناء الفني للزمن الروائي في عابر سرير ١٢١
٥-٣-١- البنية الداخلية للزمن الروائي في عابر سرير.............................. ١٢١
٥-٣-١-١- زمن القصة ١٢١
٥-٣-١-٢- زمن السرد.. ١٢٢
٥-٣-١-٣- زمن القراءة.. ١٢٤
٥-٣-٢- البنية الخارجية للزمن الروائي في عابر سرير.............................. ١٢٥
٥-٣-٢-١- زمن الكاتب ١٢٥
٥-٣-٢-٢- زمن القارئ.. ١٢٥
٥-٣-٢-٣- الزمن التاريخي.. ١٢٦
٥-٣-٣- الترتيب الزمني في رواية عابر سرير ١٢٧
٥-٣-٣-١- الاسترجاع.. ١٢٧
٥-٣-٣-٢- الاستباق.. ١٢٨
٥-٣-٣-٣- المدة (الديمومة) ١٢٨
٥-٣-٣-٤- الخلاصة ١٢٨

٥-٢-٣-٥- الحذف ١٢٩
٥-٢-٣-٦- المشهد ١٣١
٥-٢-٣-٧- الوقفة ١٣٣
٥-٢-٣-٨- التواتر ١٣٦

الفصل الثاني: الصيغ السردية في روايات أحلام مستغانمي

١. مفهوم الصيغ السردية ١٤١

٢. أنواع الصيغ السردية ١٥٥

٢-١- الخطاب المسرود ١٥٩

٢-٢- الخطاب المحول (الأسلوب غير مباشر) ١٦٠

٢-٣- الخطاب المنقول (الأسلوب مباشر) ١٦١

٢-٤- صيغ السرد ١٦٢

٢-٥- صيغ العرض ١٦٣

٢-٦- صيغ النقل ١٦٣

٣. البناء الفني للصيغ السردية في روايات أحلام مستغانمي ١٦٥

٣-١- اشتغال الصيغ السردية في ذاكرة الجسد ١٦٥

٣-١-١- الخطاب المنقول وطرائق تشكله ١٦٥

٣-١-٢- الخطاب المحول وطرائق شكله ١٧٣

٣-١-٣- الخطاب المسرود وطرائق تشكله ١٧٥

٣-١-٣-١- الأخبار ١٧٦

٣-١-٣-٢- الوصف ١٧٨

٣-٢- اشتغال الصيغ السردية في فوضى الحواس ١٨٦

٣-٢-١- الخطاب المنقول وطرائق تشكله ١٨٦

٣-٢-٢- الخطاب المحول وطرائق تشكله ١٨٧

٣-٣- اشتغال الصيغ السردية في عابر سرير ١٩٠

٣-٣-١- الخطاب المنقول وطرائق تشكله ١٩٠

٣-٣-٢- سياق العنوان – عابر سرير – ١٩٣

٣-٣-٣- اشتغال الأسلوب المباشر وغير مباشر في عابر سرير ١٩٦
٤. مستويات اللغة السردية عند أحلام مستغانمي ٢٠٠
٤-١- لغة السرد الروائي ٢٠٠
٤-٢- أنواعها ٢٠٢
٤-٣- إشكالية الفصحى والعامية في الخطاب الروائي ٢٠٥
٤-٤- اللغة الشعرية في الخطاب الروائي ٢٠٧
٤-٥- اللغة السردية في رواية ذاكرة الجسد ٢١٢
٤-٦- شعرية لغة السرد في ذاكرة الجسد ٢٢٨
٤-٦-١- النعت في رواية ذاكرة الجسد ٢٢٩
٤-٦-١-١- الأسود ٢٢٩
٤-٦-١-٢- الأبيض ٢٣٦
٤-٦-٢- النعت والزمن ٢٤١
٤-٦-٣- النعت والمكان ٢٤٤
٤-٦-٤- النعت والشخصيات ٢٤٦

الفصل الثالث: الرؤية السردية في روايات أحلام مستغانمي

١. مفهوم الرؤية السردية ٢٥١
٢. أنواع الرؤية السردية ٢٥٩
٢-١- الراوي العالم لكل شيء في الرواية (الرؤية من خلف) ٢٦٢
٢-٢- الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات (الرؤية مع) ٢٦٣
٢-٣- الراوي الذي يعلم اقل مما تعلمه الشخصيات (الرؤية من الخارج) ٢٦٣
٣. موقع الرؤية السردية بين الداخل والخارج ٢٧٢
٣-١- الرؤية السردية والقارئ ٢٧٢

٣-٢- الرؤية السردية بين الحضور والغياب........................ ٢٧٣

٣-٣- الرؤية السردية وموقف القارئ التقويمي ٢٧٤

٤. السارد والمسرود له........................ ٢٧٥

٥. البناء الفني للرؤية السردية في روايات أحلام مستغانمي........................ ٢٨٢

٥-١- أنواع الرؤية السردية في ذاكرة الجسد........................ ٢٨٢

٥-١-١- الرؤية مع ٢٨٧

٥-١-٢- الرؤية من خلف ٢٩٦

٥-١-٣- الرؤية من الخارج ٢٩٨

٥-٢- أنواع الرؤية السردية في فوضى الحواس ٣٠٢

٥-٢-١- الرؤية مع ٣٠٤

٥-٢-٢- الرؤية من خلف ٣١٣

٥-٢-٣- الرؤية من الخارج ٣١٦

٥-٣- أنواع الرؤية السردية في عابر سرير........................ ٣١٩

٥-٣-١- الرؤية مع ٣٢٤

٥-٣-٢- الرؤية من خلف ٣٣٠

٥-٣-٣- الرؤية من الخارج ٣٣٥

الخاتمة ٣٤٥

المصادر والمراجع ٣٥١

فهرس الموضوعات........................ ٣٥٥





ZAHRAN
زهران للنشر
PUBLISHERS

الرواد والمرجع الأصدق للكتاب الجامعي الأكاديمي

دار زهران للنشر والتوزيع

تلفاكس: 0096265331289 ص.ب.: 1170 عمان - الرمز البريدي: 11941 الأردن
E-mail: zahran.publishers@gmail.com www.zahranpublishers.com